

**A paisagem de Lisboa e seus guindastes:
identidade, estrutura e significados**

Adriana Licursi Prates

**Dissertação de Mestrado em
História da Arte Contemporânea**

Janeiro, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob orientação da Professora Raquel Henriques da Silva. FCSH – Universidade Nova de Lisboa

Agradecimentos

À Professora Raquel, por ter acreditado na minha ideia; ao Carlos, pela parceriaafiada em nossa empreitada portuguesa e pela revisão de texto; à minha mãe e minhas irmãs, por todo o apoio; à Jéssica, por me emprestar sua câmara fotográfica super moderna; à Samadhi, pela generosidade e apoio que me deu quando cheguei a Lisboa e pela máquina fotográfica que deu início à minha ideia; à Lúcia, pela parceria no curso; à Natália, que sempre esteve disposta a me ouvir sobre o desenvolvimento do projeto. Ao meu pai, que não está mais aqui, mas sempre está.

Resumo

A paisagem de Lisboa e seus numerosos guindastes dividem o protagonismo nesta dissertação, traçando um paralelo inusitado. Alguns termos e ideias em torno da noção de paisagem abrem caminhos – controversos ou não – para pensarmos a imagem urbana em sua especificidade. Na mesma medida, busca-se, na metodologia de Kevin Lynch, ferramentas para a interpretação da imagem da cidade. Faz-se também necessário um breve mergulho na história da Lisboa moderna, quando a arquitetura do ferro encontrou similaridade estética com os guindastes. Por fim, os guindastes recebem uma atenção mais exclusiva quando partimos para análises específicas de casos em que suscitam significados variados de acordo com seu contexto atual, significados esses que circundam entre a simbologia e a literalidade de uma cidade em constante (re)construção.

Palavras-chave: Lisboa moderna, Lisboa contemporânea, paisagem urbana, guindastes.

Abstract

Lisbon's landscape and its numerous cranes shares the leading role in this dissertation, drawing an unusual parallel. Some terms and ideas around landscape's notion opens paths - controversial or not - to think about the urban image in its specificity. To the same extent, Kevin Lynch's methodology seeks tools for the interpretation of the city's image. When iron's architecture founds aesthetic similarity with the crane, a brief dive into the history of modern Lisbon is also necessary. Finally, a more exclusive attention is provided to cranes, as soon as we make specific analyzes of cases in which they raise different meanings according to their current context, meanings that surround between the symbolism and the literalness of a city that is constantly (re)building.

Keywords: modern Lisbon, contemporary Lisbon, urban landscape, cranes.

ÍNDICE

PREFÁCIO	7
INTRODUÇÃO	10
1. PAISAGEM URBANA	15
1.1 – DO CONCEITO DE PAISAGEM À PAISAGEM URBANA	15
1.2 – ANALISAR A IMAGEM DA CIDADE	22
2. IMAGEM DE LISBOA	31
2.1 – ASPECTO VISUAIS DA PAISAGEM DE LISBOA	31
2.2 – LISBOA MODERNA: A IMAGEM DA HISTÓRIA E A HISTÓRIA DA IMAGEM	36
3. OS GUINDASTES	47
3.1 – SOBRE O CÉU DE LISBOA: ANÁLISE FOTOGRÁFICA DOS GUINDASTES	52
I - PANORAMAS	54
II – EIXOS E GEOMETRIA	56
III. PERSPECTIVA, PARALELISMOS E COREOGRAFIA	57
IV – ARQUITETURA MODERNA X BAIRRO HISTÓRICO	60
V – DESNÍVEIS	62
VI – SIMILITUDES	64
- SIMILITUDE COM ARQUITETURA DO FERRO	64

- SIMILITUDE COM PONTES	65
VII – COPIOSIDADE	66
VIII – FUNDIDOS NA PAISAGEM	67
IX - POÉTICAS	68
X – IMAGINÁRIO NÁUTICO/MARÍTIMO	69
 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	 71
4.1 – MIRAR PARA O ALTO	74
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 77

“E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,
Traça um semicírculo de não sei que emoção (...)”

Álvaro de Campos

PREFÁCIO

Em praticamente todas as cadeiras que fiz durante o curso de História da Arte Contemporânea procurei falar sobre uma mulher artista, exceto em uma disciplina em particular, "A cidade na Cultura Oitocentista", ministrada pela professora Raquel Henriques da Silva.

Desde então se abriu uma janela que me mostrou o pensamento sobre a cidade, através do entendimento de sua história. Lisboa que eu ainda avisto, cidade onde, naquela altura, já produzia minhas próprias impressões estrangeiras, tornou-se o foco. Abriu-se também a janela para que eu pudesse cruzar as minhas impressões pessoais e artísticas com as minhas atividades acadêmicas. Foi quando assumi a vontade de fazer um trabalho voltado para a minha própria percepção como mulher, artista e estrangeira, habitante de Lisboa.

Notei que, mais do que falar sobre mulheres artistas, tema extremamente abrangente com o qual acredito que sempre me identificarei e pelo qual sempre estarei interessada, com este trabalho eu pude protagonizar um pouco o lugar da artista que vê na cidade um objeto de análise. Vejo que havia também um desejo profundo, menos consciente, porém sempre presente, de poder fundir a Adriana com a Drika. A estudante de mestrado em História da Arte Contemporânea com a artista visual.

Interessante é pensar que venho de uma megalópole, São Paulo, e passei a me interessar conscientemente pela imagem da cidade quando me mudei para uma outra de escala menor, Lisboa. Acho que minha cidade natal, cheia de arranha-céus, havia me cegado.

Quando comecei a olhar para os guindastes presentes na paisagem de Lisboa de forma curiosa, em 2018, estava a morar na rua Damasceno Monteiro, entre o Intendente e a Graça, em uma zona histórica cheia de desníveis e vias curvilíneas, com acesso muito próximo às ruas que me levavam à Mouraria. Eu trabalhava em um restaurante no Largo da Severa e, diariamente, passava pelas mesmas ruas a observar o peculiar cenário. No trajeto, eram tantos os guindastes que avistava! Surgiam ideias de fotografias que eu, até então, não tirava (somente imaginava). Do mesmo modo, vinham-me ideias de pinturas que eu – até hoje – não fiz e propostas de exposições sobre o tema que estão, por enquanto,

apenas no campo das ideias. Hoje olho para trás e percebo que este projeto é mesmo fotográfico ou multimidiático.

Ainda no início do segundo semestre de 2018, perguntei à Professora Raquel se poderia escrever sobre meu interesse estético pelos guindastes no trabalho final de sua disciplina. A professora respondeu-me que sim, com generosidade e abertura pelas quais sempre serei grata, mas desde que eu conseguisse relacionar esse fenômeno atual com a Lisboa oitocentista. A partir de então, passei a tirar as fotografias, estimulada pela finalidade concreta de apresentá-las às outras pessoas do curso. Muito do que consegui desenvolver tem a ver com a atenção e o estímulo que a Raquel deu para o meu tema, preenchendo minha visão com importantes dados históricos, orientando-me de modo que conseguisse dar um corpo e estruturas mais firmes ao que foi, inicialmente, um ensaio.

A partir desse pontapé inicial, em 2019, conclui meu trabalho final de semestre, para o qual dei o nome de "Mirar para o alto", e continuei a fotografar Lisboa a partir dos meus trajetos. Estes foram mudando na medida em que deixei de morar em Lisboa e fui morar em Almada, a apanhar praticamente todos os dias o autocarro 160 da TST que passa pela ponte 25 de Abril. Foi quando pude avistar a cidade "de fora", o que contribuiu para um alargamento da minha perspectiva sobre a imagem de Lisboa. Exercitando mais meu olhar sobre a cidade, pude notar os guindastes também na silhueta de Lisboa, à distância. No percurso cotidiano do autocarro, em minhas caminhadas pelos entornos da FCSH ou na baixa de Lisboa, mirava os guindastes, procurando relações entre eles e seu entorno. Foram poucas as vezes em que me forcei a estar num lugar para que uma fotografia pudesse existir, preservando a sinceridade do olhar cotidiano.

Sinto que não posso deixar de falar que foi o contexto da pandemia que me permitiu fazer a autoanálise e o resgate profundos do caminho que me trouxe até aqui. Quando comecei a escrever este prefácio, durante a quarentena, não sabia o quanto isso poderia atrasar a minha investigação e, na realidade, dada a conjuntura, esse era o menor dos problemas. Mas a minha investigação interna continuou e se intensificou no sentido de me fazer pensar o que representou para mim, neste trabalho, o fato de eu, pesquisadora da imagem da cidade, estar confinada em casa, sem poder continuar a fotografar, sem poder ver a cidade sobre a qual eu estudo ou frequentar bibliotecas que me dariam suporte para continuar. Penso hoje que, se o rumo deste trabalho não mudou propriamente, o momento histórico que Portugal e outros muitos países do mundo vivem é uma consideração importantíssima a ser feita, na medida em que o que me despertou para

todas as reflexões que serão apresentadas é a imagem de uma cidade com muitas zonas em obras, em movimento, com o turismo em alta e com a ideia de progresso fortemente presente.

INTRODUÇÃO

Para quem anda distraído pelas ocupações cotidianas, os guindastes de Lisboa podem passar despercebidos. Porém, para quem olha mais atentamente, podem ser uma evidência da transformação (ou manutenção) da cidade. Eles estão tão presentes na paisagem que não podem ser apagados da fotografia dos cartões postais atuais, nem das imagens turísticas ou das matérias de jornais e revistas, integrando-se assim à história da cidade.

Apesar disso, guindastes são pouco considerados ou até mesmo desconsiderados enquanto um elemento relevante na paisagem urbana, não obstante sua presença permanente em Lisboa¹ e em muitas outras cidades do mundo. Tal presença pode ser tão ou mais duradoura quanto a vida de um transeunte ou de uma edificação. Portanto, se, como é dito, “tudo na cidade é transitório”, desde seus habitantes até as grandes construções (ainda que com tempos de vida diferentes), por que não incluir a atual presença numerosa desses objetos na discussão da paisagem urbana?

Uma resposta plausível seria dizer que passam despercebidos porque detêm o estatuto de um *puro objeto de design* sobre o qual pouco se tem a dizer, senão no âmbito da discussão técnica, que fica a cargo de engenheiros e arquitetos ou na licença poética da arte, literatura e filosofia. Ao mesmo tempo, a recente atenção dada pela arqueologia às paisagens e objetos industriais traz pistas de que essa não é uma discussão infrutífera, afinal o que se produz hoje será material de estudo amanhã. Tal preocupação relativamente recente da arqueologia volta-se para aparatos e edificações industriais e é datada de 1950, quando na Inglaterra foram destruídas muitas fábricas devido à Segunda Guerra Mundial. Em Portugal, foi a partir de 1980 que a expressão surgiu paralelamente e, por vezes, em convergência com a discussão do patrimônio industrial.

Em Portugal, as preocupações relativas ao mundo industrial surgiram cerca de 1980. A expressão arqueologia industrial começou a divulgar-se através de exposições ou dos primeiros estudos de carácter científico.

¹ Apesar de, neste caso, ser possível também encontrá-los citados em obras literárias de diferentes épocas, já que se trata de uma cidade portuária nas quais guindastes têm presença marcante.

Os objetivos e os conceitos operativos tocavam-se, muitas vezes, com os do património industrial.²

Entretanto, segundo a arqueologia industrial, a aproximação cronológica desses espaços e objetos com os dias atuais torna-os pouco interessantes. Apesar de os guindastes atuais da cidade não poderem ser considerados patrimônios (ao menos por enquanto, quando ainda não são relíquias), a arqueologia industrial não deixa de nos dar indicações da pertinência de os considerarmos relevantes em diversos aspectos. Essa é uma análise evidentemente possível quando considerada de forma multidisciplinar.

O desejável na interpretação de um objeto industrial é a participação de diversos especialistas (historiadores, arquitectos, engenheiros, patrimonialistas, arqueólogos).³

Além da arqueologia, também a arte e a arquitetura, em diversos momentos, principalmente a partir da Revolução Industrial, reservam parte de sua atenção tanto à máquina como ao contexto urbano⁴, apesar das diferentes abordagens e contextualizações às quais o tempo se encarrega de dar o tom. Convém aqui também acrescentar que, para além do interesse pela estética e pela história das máquinas, hoje também se dá atenção aos espaços de construção (que, em certa medida, assemelham-se aos espaços de seu significado oposto, as ruínas), e, nesse caso, interessa-nos pensar que os guindastes anunciam, à distância, os lugares que estão em obra, espaços estes que são difíceis de traduzir como lugares, na mesma medida em que também não se configuram como não-lugares, como os espaços de trânsito de Augé⁵. Nesse sentido, essa discussão que se faz tão contemporânea pode ser explorada tanto em termos históricos, quando buscamos relações do objeto com a sua própria história, a história de seu entorno e do espaço que

² Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/itinerarios/industrial/> Acedido em: 15/12/2019

³ Ibidem.

⁴ Incluí -se aí exposições sobre arquitetura que revelam o *processo* arquitetónico como objeto de atenção. Ver: *Bulding Stories*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Garagem Sul, de 10 de julho a 14 de outubro 2018. – curadoria de Rodrigo da Costa Lima e Amélia Brandão Costa.

⁵ AUGÉ, Marc. *Não-Lugares introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994.

ocupa, como em termos estéticos, quando olhamos para a imagem que se forma no conjunto entre os objetos e esses espaços.

Normalmente, na literatura sobre a imagem da cidade não é comum dar atenção especial à participação do maquinário de construção civil, nomeadamente os guindastes, tampouco à obra civil à qual correspondem. Não são imagens comumente vistas como conceitualmente relevantes. Ao menos não é ainda tão comum ver uma abordagem que os explora como objetos e lugares que objetivamente *são* alguma coisa por si só. Estão sempre relacionados à obra pronta, o resultado arquitetônico. Vê-los como objetos e lugares que não somente *estão*, mas *são* algo que possui qualidade própria (apesar de implicarem transição, não de um lugar *para* outro, mas de um lugar *em* outro) ainda é raro. Ao mesmo tempo, apesar do esforço em procurar nesse agora uma qualidade identitária, é impossível olhar para a imagem presente sem construir, a partir dela, uma relação com seu passado ou com suas prospecções futuras.

De antemão, portanto, o que faz da paisagem urbana e seus guindastes uma questão passível de atenção é a evidente manifestação dessas ferramentas em determinados pontos da cidade de Lisboa. Podemos notá-los, em grande parte, na Lisboa histórica, em bairros como a Baixa Pombalina, o Terreiro do Paço, o Bairro Alto e Alfama, para citar apenas alguns. Apesar disso, também aparecem em paisagens de áreas mais modernas, como, por exemplo, Marquês de Pombal, Campolide e Saldanha. Tais evidências se vinculam a uma ideia de progresso, a uma imagem nacional (em oposição ou em congruência a uma tendência global padronizadora) e às noções de sua construção, reconstrução, conservação, desconstrução.

Talvez hoje o pensamento mais progressista em relação ao futuro das cidades se encontre na noção de uma espécie de “involução”, ou seja, de privilegiar, muitas vezes, a preservação da paisagem já existente, o que nos remete à salvaguarda do patrimônio histórico e, quando não suficiente, inicia-se a discussão sobre a necessidade de darmos “passos para trás” em direção a um decrescimento urbano. “A própria noção de futuro ligada ao processo de desenvolvimento está hoje posta em causa.”⁶ Isso porque o termo paisagem urbana tornou-se potencial sinônimo de uma sociedade colapsada, na medida

⁶ BERNARDO, João Manuel. “A Natureza, A ideologia, O sagrado” in *Filosofia e Arquitectura da Paisagem, Intervenções*. Coordenação: Adriana Veríssimo Serrão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p.143.

em que, nas previsões catastróficas cada vez mais condizentes com a realidade concreta, contrapõe-se a uma ideia romantizada de paisagem enquanto natureza e confronta-a como algo que ameaça sua destruição.

A natureza é sacralizada e a cidade integra as dimensões do impuro, sujo, poluído; é vista como um mal (necessário, diriam muitos dos que aí vivem, trabalham e desenvolvem actividades). A natureza representa algo de ideal e puro que pode estar em risco com o desenvolvimento imobiliário e as mais diversas intervenções humanas, à escala local ou global.⁷

A partir do desenvolvimento da cidade moderna, a ideia que tivemos de progresso pode já ter se modificado, o que põe em xeque a maneira como construímos e nos relacionamos com a paisagem da cidade que foi e ainda é acompanhada pela participação ativa e constante das máquinas industriais. Hoje, em Portugal, tal e qual já aconteceu em outros momentos da história do país, paisagens urbanas assumem por vezes o carácter de utopias (por vezes voltando a imagem nacional para o consumo, através do *citymarketing* ou *place branding*), outras são projeto concreto de um esforço pela conservação do património ou de tentativas de melhorias no espaço urbano. É difícil avaliar imediatamente se são transformações positivas e, no melhor dos cenários (e cenário é aqui a palavra mais apropriada)⁸, estaremos presentes para ver uma mudança que se fez possível face ao desejo cada vez maior de uma reintegração da humanidade com a natureza.

O presente trabalho busca refletir acerca da paisagem de Lisboa em relação aos seus guindastes, tanto no seu sentido figurado como concreto, tendo como inspiração e objetivo o que sabemos ser impossível de capturar (mas ainda assim seguimos tentando) através de câmeras fotográficas, representações artísticas e cartográficas: a “alma da cidade”.

⁷ Ibidem, p. 146.

⁸ (...)o uso desta metáfora - a paisagem como teatro - significa reconhecer a importância da representação de si que o homem sabe dar através da paisagem: aquela capacidade própria dos Gregos antigos, que através da acção teatral souberam representar-se a si mesmos e aos seus dramas tendo como fundo uma natureza surda, dominada pela indiferença dos deuses.” TURRI, Eugenio. “A paisagem como teatro” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2a edição revisita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p. 171.

Todos os estudiosos da cidade se detiveram ante a estrutura dos factos urbanos, declarando no entanto que, para além dos elementos descritos, estava «l'âme de la cité»; por outras palavras, estava a qualidade dos factos urbanos.⁹

Entretanto, não somente a alma da cidade, mas a “alma da paisagem urbana” e a “alma da máquina”, o lugar que esta habita na cidade, aqui também se põe em questão, estabelecendo, por vezes, paralelos entre um conceito e outro, a partir da ideia de que cultura e natureza, homem e máquina (em harmonia ou não) são palavras fundamentais para o entendimento da paisagem urbana. Será necessário um breve mergulho na história da Lisboa moderna, quando a arquitetura do ferro encontrou similaridade estética com os guindastes. Também falaremos sobre a metodologia de Kevin Lynch para a interpretação da imagem da cidade e analisaremos alguns termos e ideias em torno da noção de paisagem que abrem caminhos – controversos ou não – para pensarmos a imagem urbana em sua especificidade. Por fim, avançaremos para uma análise mais específica de casos em que os guindastes de Lisboa atribuem significados distintos de acordo com as variáveis do lugar que ocupa.

Nos vastos conteúdos escritos a respeito da cidade de Lisboa, há, por vezes, abordagens metodológicas como a que aqui se pretende fazer, com movimentos intercalados entre estética e história. Neste caso, a *paisagem de Lisboa e seus guindastes* irão dividir o protagonismo, traçando um paralelo inusitado.

⁹ ROSSI, Aldo. *A arquitectura da cidade*. (1ª ed., italiana, 1966; 1ª ed. Portuguesa, 1977) Tradução de José Charters Monteiro. Lisboa: Cosmos, 2001, p. 46.

1. PAISAGEM URBANA

Quando tratamos de paisagem urbana, a princípio não é errado dizer que estamos a falar de uma concepção revisitada do termo “paisagem”, que originalmente remete a um gênero de pintura voltado para a observação da Natureza.

(...) é sobre forma e, essencialmente, pela imagem que se constitui a *paisagem urbana*, conceito que, como é evidente, surgiu com a apropriação pelo urbano da ideia de fixação contemplativa de vistas do não urbano pelas artes do desenho e poesia.¹⁰

O termo-conceito paisagem urbana “(...)com um enfoque interventivo no desenho urbano e espaço público” foi lançado por Gordon Cullen em 1961. Já o conceito de paisagem surge na Europa durante o Renascimento, “com o surgimento do termo associado à introdução da pintura no elemento paisagístico(...)”¹¹, sendo a mentalidade europeia dividida entre pré e pós-paisagem¹². A história da paisagem funde-se aos estudos científicos e filosóficos nos quais a matemática e a geometria têm fundamental aplicação na pintura, em um momento histórico no qual um olhar mais voltado para a natureza foi o impulsionador.

1.1 Do conceito de paisagem à paisagem urbana

A ideia de paisagem surge na Europa num momento civilizacional em que as cidades se começam a formar como estruturas sociais organizadas e reguladas pela dinâmica do trabalho, libertando os seus habitantes da dependência obtida pela exploração da terra. As paisagens

¹⁰ ROSSA, Walter. “Urbanismo ou o discurso da cidade” in *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*. ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p.488.

¹¹ REKER, Moirika. “Do corpo da apreciação estética na paisagem” in: *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro (coord.). Lisboa: Theya Editores, p. 97.

¹² SERRÃO, Adriana Veríssimo. “A paisagem como problema da filosofia” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2a edição revisita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p. 13.

estão extra-muros, mas ainda próximas, consideradas como zonas de lazer e excursão, mas não já espaços habituais de existência.¹³

Antes de avançarmos para definições e reflexões a respeito da paisagem urbana e do objeto mecanizado como elemento que participa dessa paisagem, pensemos puramente no conceito de paisagem que percorreu, na história ocidental, um caminho que se deu tanto paralelamente como em relação ao desenvolvimento das cidades através das artes, da ciência e dos avanços tecnológicos.

Por definição do dicionário português¹⁴, o termo ‘paisagem’ possui dois sentidos. O primeiro, “extensão de um território que se abrange com um lance de vista”; o segundo, não menos importante a se considerar, “desenho, quadro, gênero literário ou trecho que representa ou em que se descreve um sítio campestre”.

Há diversas abordagens do tema. Como consenso, porém, consideram-se no mínimo duas perspectivas no emprego da compreensão da paisagem: uma é seu conceito como algo concreto ou fato, outra é o seu entendimento como um fenômeno.¹⁵ Ou seja, a grosso modo, pode ser feita uma divisão da análise de sua materialidade e de sua subjetiva interpretação. Além disso, é também atribuída a divisão de sua materialidade como “paisagem real” e de sua subjetividade como “paisagem representada” através dos modos expressivos das belas artes e também através da fotografia e do cinema.

Enquanto fenómeno natural, a paisagem será objeto de exame directo: pela cartografia, no desenho de zonas específicas do espaço terrestre, e pela geografia física, na classificação topográfica das regiões do mundo segundo as diferentes morfologias, incluindo a acção dos elementos modeladores, mares e ventos, e dos factores climáticos. Enquanto produção de imagens, acompanha a história da cultura artística através das concepções plásticas e estilísticas que nela se foram exprimindo e configuram a evolução dos modos expressivos e dos seus subgéneros académicos (...)¹⁶

¹³ Ibidem, p.33.

¹⁴ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 2013, <https://dicionario.priberam.org/paisagem> [consultado em 19-11-2019].

¹⁵ VERDUM, Roberto; VIEIRA, Lucimar de Fátima dos Santos; PIMENTEL, Maurício Ragagnin. *As múltiplas abordagens para o estudo da paisagem*. Espaço Aberto, PPGG - UFRJ, V. 6, N.1, p. 131-150, 2016. Pp.132-133.

¹⁶ SERRÃO, Adriana Veríssimo. “A paisagem como problema da filosofia” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2a edição revisita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p.15.

Quanto aos modos de olhar para a paisagem, o autor Alain Roger salienta que, ao pensarmos sobre o tema, nos convêm a distinção entre a intervenção que se faz *in situ* ou *in visu*¹⁷. Com isso, o autor diferencia a intervenção direta na natureza da forma como podemos representar a paisagem que vemos, uma diferenciação conveniente para que sejam feitas análises particulares.

Contudo conclui-se que muitas abordagens do termo paisagem são plausíveis, dependendo da área, podendo variar significativamente umas em relação às outras.

Espelho da evolução epistemológica, a paisagem das ciências naturais e das ciências humanas não será mais uma mera realidade, um objecto de estudo único tomado segundo enfoques múltiplos, mas realidades efectivamente distintas, repartidas como objectos teóricos especializados segundo os métodos de cada ramo do saber. Cada ciência empírica - geografia, geografia cultural, arqueologia, sociologia, economia, arquitectura paisagística...- formará um conceito particular, cada uma terá sobre a paisagem uma palavra a dizer.¹⁸

Perspectiva é, então, uma palavra-chave nesta discussão, tanto por seu sentido figurado – tendo em vista suas várias atribuições de significado de acordo com a área interessada –, quanto pelo contributo de sua descoberta para o surgimento do termo paisagem na cultura ocidental. Quando escreveu *A perspectiva como forma simbólica* Panofsky assumiu o conceito de *Dürer*, cuja definição é “mirar através de”. Em seu livro, o autor sublinha que a representação geométrica “correta” foi inventada durante o Renascimento e permaneceu inalterada até a época de Desargues, estudioso da geometria projetiva, contemporâneo de Descartes.¹⁹ Não seria, portanto, irrelevante salientar que no século XVII, durante o Renascimento, a Natureza foi, depois da atenção recebida na Antiguidade, novamente objeto de estudos dos ocidentais. Um significativo exemplo é o

¹⁷ ROGER, Alain. “Natureza e cultura” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2a edição revisita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p. 157.

¹⁸ SERRÃO, Adriana Veríssimo. “A paisagem como problema da filosofia” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2a edição revisita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p.15.

¹⁹ PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tradução: Virgínia Careaga. Barcelona, Fabula Tusquets Editores, 2003, p. 11. Disponível em: https://monoskop.org/images/e/e6/Panofsky_Erwin_La_perspectiva_como_forma_simbolica.pdf

grande contributo de René Descartes na filosofia e na matemática, considerado por muitos o pai do racionalismo.

Pode-se dizer, portanto, que houve uma circulação de ideais entre o estudo da perspectiva iniciado na pintura, passando pelo contributo do plano cartesiano e sendo continuado nas próximas etapas do desenvolvimento ocidental. Todos são exemplos de muitos dos fatores determinantes do período do Renascimento para o aprimoramento da sociedade nos âmbitos, por exemplo, da arquitetura. O plano cartesiano é fundamental para a construção civil até os dias de hoje, sendo o ponto de partida para um planeamento arquitetónico. O funcionamento dos guindastes que conhecemos hoje pode ser transponível à imagem da materialização vertical do plano cartesiano, com seus eixos verticais e horizontais a trabalharem diferentes distâncias, formando uma espécie de “régua” de dois eixos no céu (ver página 57). A própria ideia de eixos, tão antiga e sedutora, coloca-se no cerne da cultura ocidental, como saliente Llera ao citar Corbusier e seu *Poema* a falar sobre o fascínio da geometria pela arquitetura.

El eje es, quizás, la primera manifestación humana, es el medio de todo acto humano. El niño que vacila tiende al eje, el hombre que la lucha en medio de la tempestad de la vida se traza un eje. Eje es el que pone orden en la arquitectura.²⁰

Assim, podemos arriscar dizer que até mesmo a evolução da fisionomia dos guindastes está provavelmente relacionada aos avanços da possibilidade de simular a tridimensionalidade em um plano bidimensional. A importância da descoberta da perspectiva pela cultura ocidental é um fator extremamente relevante para a ciência atual, sendo responsável pelo que se pôde desenvolver em termos de alta tecnologia (para além da simplicidade mecânica dos guindastes), fato que foi analisado por Samuel Y. Edgerton, estudioso da relação entre a Renascença e os avanços da ciência e tecnologia:

(...)linear perspective for painters, first conceived by the Italian artisan Filippo Brunelleschi in Florence (1377-1446), was one of the most

²⁰ LLERA, Ramón Rodríguez. “Paisajes Regulares y Irregulares” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006, p.69.

decisive ideas in the history of Western technology and science as well as art.²¹

Os estudos da perspectiva foram, portanto, indícios de uma nova dinâmica de funcionamento e modo da humanidade encarar a própria existência, mais racional e, gradativamente, mais afastada dos dogmas religiosos. Os desenhos de perspectiva linear tornaram possível inventar, aprimorar e corrigir os mais complexos maquinários sem que fosse necessário “perder tempo” (ideia moderna, diga-se de passagem, de relação com o fazer) através de escalas planas, transformando-os em modelos tridimensionais.

In the history of technology everywhere in the world, including the West, before the fifteenth century, mechanical apparatuses of whatever sort were never constructed from scale plans.²²

Foi preciso um afastamento entre humanidade e natureza para que fosse possível “avançar”. Com isso, passaram-se a produzir com mais afinho objetos e conhecimentos que, se não evidenciam uma divisão entre natureza e humanidade, simulam a própria natureza e o corpo em grande escala.²³

Nas cidades, nossa experiência de imersão dá-se mais em escala humana do que na escala dos elementos paisagísticos, de modo que se perde a conexão com “uma ordem que escapa ao domínio do homem”. Ou seja, a maior parte do que nossa vista abrange é resultado da intervenção humana, o que inevitavelmente modifica nossa maneira de pensar e de viver e, ao mesmo tempo, é o próprio retrato da mudança que já ocorreu e continua a ocorrer na sociedade.²⁴

Novamente aqui os guindastes podem surgir como exemplos daquilo que se evidencia como manifestação pura de construção (ou manutenção) constante, além de

²¹ EDGERTON, Samuel Y. “Brunelleschi’s mirror, Alberti’s window, and Galileo’s perspective tube” in *Revista História Ciências Saúde Manguinhos*, v. 13 (suplemento). Rio de Janeiro: 2006, p. 152.

²² Ibidem.

²³ Esse descolamento pode ser comparado também em termos psicanalíticos, como o momento em que um bebê finalmente se reconhece descolado da figura da mãe e passa a construir a própria personalidade, ainda que à sua incorruptível imagem e semelhança.

²⁴ REKER, Moirika. “Do corpo da apreciação estética na paisagem” in: *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro (coord.). Lisboa: Theya Editores, p. 101.

serem, por si só, exemplares desse “retrato” da escala humana. É a mudança de uma paisagem que caminha rumo a um afastamento gradativo da natureza e que a transformou em objeto de análise.

O homem vivia na e da Natureza. É necessário um distanciamento face a esta realidade para a poder experienciar esteticamente, para a poder compreender enquanto paisagem e já não apenas como fonte de alimento e trabalho; é necessário um distanciamento entre o homem e a base natural que o sustém.²⁵

No que tange a esse distanciamento, Reker sublinha que “O que há de absolutamente vital para uma experiência da paisagem é a presença da Natureza, por muito que esta esteja intervencionada.”²⁶ Ao mesmo tempo, outras linhas de pensamento defendem a inexistência dessa divisão, já que a paisagem pode ser lida enquanto um conceito construído pela própria cultura, como mostra Andreia Machado:

(...) coloca-se a inexistência de distinção entre cultura e natureza na paisagem, muito menos, entre corpo e máquina (tecnologia), forma e matéria, artificial e natural, uma vez que se adota uma visão construcionista resultante de agenciamentos territoriais, uma visão sistêmica de comunicação calcada em equilíbrio metaestável de elementos heterogêneos em composição.²⁷

Portanto a ideia de uma intervenção na paisagem põe em xeque a dicotomia que surgiu a partir de seu próprio conceito, a recorrente diferenciação entre natureza e cultura pode ter como exemplo máximo a relação dual entre campo e cidade. Essa questão foi posta em causa a partir do surgimento de paisagens industriais, espécies de “transições” em larga escala de uma imagem “artificial” para uma imagem “natural”. Isso pode ser notado mesmo quando falamos de paisagens portuárias como a de Lisboa, quando entre o limite geográfico do rio e a cidade vemos navios e máquinas como intermediadoras desses “dois mundos” (partindo do princípio de que um deles é natural e outro é artificial)

²⁵ Ibidem, p. 97.

²⁶ Ibidem, p.101.

²⁷ OLIVEIRA, Andreia Machado. “Do ilusionismo à paisagem simulacro” in *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, volume 02, número 19, 2011, p. 168.

nos quais novamente os guindastes são presença marcante. Exemplo disso é a citação de José Cardoso Pires em *Lisboa – Livro De Bordo*, que, quando ilustra o caminhar pela cidade de Lisboa em palavras, não se esquece de citar os guindastes que podem ser avistados do Cais do Sodré, sua relação com o rio e com a vista para Almada, além da forma com que essa relação se transforma durante a noite, quando não se pode notar o rio:

(...) quando olho para o fundo da rua, descubro que os enormes guindastes da Lisnave da Outra Banda do rio se encontram quase no lado de cá, em cima do Cais do Sodré. Atravessaram o Tejo ou foi o Tejo que encolheu durante a noite?²⁸

Em relação à dicotomia entre cidade e natureza em Portugal, essa intervenção ainda é verificável em cidades pequenas, onde “paisagem existe como presença e limite”²⁹

Em Portugal, apesar da destruição das paisagens, de uma visão de território enquanto paisagem ter arrasado, cortado a régua e esquadro, aplainado e descaracterizado grande parte do país, existem ainda muitas cidades permeadas pela paisagem, ou inseridas na paisagem, muito embora o espraiamento da urbanização e da industrialização tenha deixado marcas profundas e por vezes irreparáveis.³⁰

De qualquer modo, como vimos, o conceito de paisagem recebe outros modos de olhar que hoje alargam a discussão, defendendo um desligamento da ideia de que a natureza é essencialmente o que o traduz.

Uma das primeiras coisas que precisamos fazer é desligar a ideia de natureza do conceito de paisagem, com o fim de que termos como

²⁸ PIRES, José Cardoso. *Lisboa, Livro de bordo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004, p. 38.

²⁹ REKER, Moirika. “Do corpo da apreciação estética na paisagem” in: *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro (coord.). Lisboa: Theya Editores, p.100.

³⁰ Ibidem.

paisagem natural não pareça redundante e que outros, como paisagem urbana ou paisagem industrial, não sejam considerados contraditórios.³¹

1.2 ANALISAR A IMAGEM DA CIDADE

Esta experiência da paisagem, que diríamos multifacetada, ou múltipla e ampla, destrói por completo a associação à mera vista, panorama ou cenário, porque é complexa e densa”³²

Se podemos dizer que o que define a paisagem é que esta “(...) é o tal “recorte” de que nos falava Simmel, sendo que o “recorte”, a paisagem é o que confere unidade ao todo – unidade estética”³³, no caso da paisagem urbana essa lógica se mantém. Ela recebe, para ser analisada, tipologias distintas de “enquadramentos” – termo, não por acaso, fotográfico, que cabe muito bem a análises urbanas que nos obrigam a produzir “recortes” organizadores –, sejam eles teóricos ou técnicos. O mesmo vale para a noção cinematográfica de “fragmento”, muito bem utilizada pelo artista Jorge Colombo, que, a partir de vistas fragmentadas de fotografias de Lisboa, compôs “(...) uma paisagem entre muitas possíveis, uma paisagem que resulta precisamente da fusão da ideia pessoal, biográfica da paisagem de Lisboa com a visão parcelar do caminhante.”³⁴

Entretanto, não deixaram de ser desenvolvidos também, na medida em que as cidades foram tomando forma, estudos direcionados precisamente para a análise da paisagem urbana que acompanham o ofício de arquitetos, engenheiros, urbanistas, geógrafos e muitos outros profissionais que buscam olhar para a cidade enfatizando sua objetividade e materialidade, compreendendo-a como um fenômeno no qual a escala humana está totalmente impregnada.

A introdução da artificialidade arquitectónica manipula e modifica o território, adequando-o às vivências humanas. Esta transformação é uma resposta a um lugar que modifica ambos, território e Homem,

³¹ MADERUELO, Javier. *El Paisaje: génesis de um concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005, p.17.

³² REKER. Op cit., p. 99.

³³ Ibidem, p. 98.

³⁴ SANTOS, Mariana Pinto dos. “Paisagens Urbanas em Jorge Colombo” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006, p.272.

tornando-se num fenómeno cultural onde é difícil perceber quem está mais indexado a esse novo espaço, se a matéria, se o Homem.³⁵

Interessado em compreender melhor esse fenómeno, em 1960 o urbanista Kevin Lynch³⁶ publicou sua análise de cinco anos intitulada *A Imagem da Cidade*. Nela, tomou como exemplo três cidades americanas: Boston, Jersey City e Los Angeles. Apesar dos exemplos específicos relativos a cidades da América do Norte, os conceitos apresentados no livro possuem um forte valor didático, contribuindo para que, mesmo 60 anos mais tarde, mantenham-se fundamentais para uma leitura visual de cidades. Apesar do termo “paisagem urbana” ter sido cunhado em 1961 por Gordon Cullen, a referida obra de Lynch contribuiu com importantes definições dos elementos constituintes dessa imagem, através de uma série de categorias e subcategorias que se inter-relacionam.

O autor parte do princípio de que as cidades são um símbolo poderoso de uma sociedade e um problema de design que funciona como um sistema aberto, em constante transformação, afirmação que dialoga também com o pensamento de Walter Rossa.

(...) a cidade não é uma invenção, mas uma recriação permanente (...) a cidade concretiza-se e transforma-se continuamente por processos de (re)urbanização, ou seja, de construção e transformação física e respetiva ocupação e vivência por pessoas com usos e funções.³⁷

Independentemente das características particulares de uma cidade e das suas constantes modificações, a amplitude de sua vista é o suficiente para nos fornecer uma sensação prazerosa. Kevin Lynch salienta a qualidade contemplativa de um meio ambiente³⁸ e a sensação agradável que temos ao observar um panorama. O autor também indica que a memória é um fator-chave para que possamos nos considerar conhecedores

³⁵ LAMPREIA, Carlos. “Lisboa, matéria e cor, ou Vicente entre o formal e o informal” in: *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro, (coord.). Lisboa: Theya Editores, 2010, p. 163.

³⁶ Urbanista e escritor, Kevin Andrew Lynch (1918-1984) graduou-se em planeamento urbano pelo Massachusetts Institute of Technology em 1947. Autor de sete obras e dezenas de artigos, voltou todos os seus estudos para o entendimento e percepção do desenho urbano.

³⁷ ROSSA, Walter. “Urbanismo ou o discurso da cidade” in *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*. ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p.486.

³⁸ Termo utilizado na tradução do livro para o português, proveniente da palavra *environment*, utilizada pelo autor. Denota, nesse contexto, espaço urbano.

de uma cidade, como reafirma Mário Moutinho, em defesa da análise morfológica de Lynch:

Quando dizemos que conhecemos uma cidade, não estamos a fazer mais que assumir que guardamos na memória as múltiplas imagens que observamos cada vez que saímos à rua, ou que espreitamos pela janela ou que vemos pela janela do autocarro.”³⁹

A imagem do meio ambiente é, segundo Kevin Lynch, uma “construção em larga escala no espaço”⁴⁰, e suas mudanças são perceptíveis quando analisadas em períodos de tempo, é um projeto sem ponto final. “O design da cidade é, assim, uma arte temporal (...)”⁴¹. Além do forte caráter transitório da imagem da cidade, a variedade de cenários e composições possíveis faz dela uma imagem complexa sujeita a interpretações diversas e subjetivas, já que a experiência de cada indivíduo depende de suas próprias memórias e significações, interpretações do corpo através dos sentidos. Aos indivíduos e suas atividades o autor dá a designação de “elementos móveis”, salientando seu papel ativo, e não de meros observadores, na imagem do meio ambiente.

A análise de Kevin Lynch é baseada na legibilidade do meio ambiente, ou seja, na clareza e na organização com as quais uma cidade é construída e pode ser lida por seus habitantes. Seu estudo foi feito com base na imagem mental formada pelos cidadãos diante das estruturas citadinas por ele analisadas e visou compreender sua coerência em termos de forma e função. No livro, defende que a legibilidade é essencial justamente pelo fato de a cidade estar a serviço de seus habitantes, não sendo nada em si mesma. Em outras palavras, pode-se dizer que a organização é fundamental para que uma cidade não seja somente bela, mas cumpra bem com os seus vários propósitos. Desse modo, segundo Lynch, o caos completo, por vezes romantizado pela ideia mistificada do labirinto, seria ineficiente para orientar os transeuntes, que sentem a necessidade de estruturar e identificar seu meio ambiente, o que lhes fornece segurança para a própria sobrevivência

³⁹ MOUTINHO, Mário. “Referências Teóricas” in *Revista Desenho Urbano: elementos de análise morfológica (número especial)*. Malha Urbana Revista Lusófona de Urbanismo, 2007, p.11.
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/malhaurbana/issue/view/15>. Acedido em: 24/02/2020.

⁴⁰ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Arte e comunicação. Tradução: Maria Cristina Tavares Afonso. Edições 70: Lisboa, 1960, p.11.

⁴¹ Ibidem.

motora. Como um reforço dessa afirmação podemos analisar o significado do adjetivo “perdido” no dicionário Priberam da Língua Portuguesa⁴². Nele verificamos sua conotação negativa, ligada à noção de algo que está a ser “inutilizado”, “arruinado”, até mesmo “corrupto, cheio de vícios”, confirmando o valor fundamental de uma boa orientação no espaço para os seres humanos.

Para o autor, a organização do meio ambiente também proporciona diferentes modos de viver no espaço, desempenhando um papel social. Ou seja, a legibilidade de um meio ambiente pode não só oferecer segurança emocional como também tornar mais intensa e profunda a experiência de seus habitantes. Ao mesmo tempo que faz essa afirmação, Kevin Lynch também aponta para a importância de que, por mais organizada ou legível que se pretenda fazer a construção dessa imagem, é fundamental que não seja demasiadamente rígida a ponto de se tornar impossível seu contínuo desenvolvimento, sendo necessário buscar por “(...) uma ordem definitiva mas aberta (...)”⁴³, contando sempre com a participação ativa dos observadores da cidade nesse processo.

Ainda ligado à importância da participação dos habitantes, Kevin Lynch ressalta que a construção imagética do meio ambiente é feita a partir do que chama de um “elo estratégico” entre observador e meio, razão pela qual a imagem de uma realidade é extremamente variável de acordo com quem a observa. Apesar disso, há o que chama de “imagens de grupo” que definem determinados consensos entre grandes números de pessoas relativos a um lugar. São essas as imagens que interessam aos planejadores da cidade e sobre as quais o urbanista concentrou, portanto, seu estudo. Essas figuras de grupo são também chamadas pelo autor de “figuras mentais” ou “imagens públicas”. Essas imagens seriam “(...) áreas de acordo, cujo aparecimento pode ser verificado na interação de uma realidade física única, uma cultura comum e uma natureza psicológica básica”.⁴⁴

Desse modo, identificar, estruturar e significar a imagem do meio ambiente são as principais ações presentes na análise visual da cidade. De acordo com o urbanista, esses três componentes podem ser dissociados para análises específicas, apesar de estarem, na realidade, todos juntos. A identificação consiste na capacidade de diferenciar um objeto

⁴² Significado da palavra perdido in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/perdido>. Acedido em 12/03/2019.

⁴³ LYNCH. Op cit., p.16

⁴⁴ Ibidem, p.17.

diante dos demais presentes em uma mesma imagem; a estrutura consiste na relação espacial desse objeto em relação ao seu meio; e, por fim, a significação envolve, ao mesmo tempo, valores práticos e emocionais, o que a torna passível de ser desligada das duas primeiras componentes. Sendo assim, o autor defende que separar a forma de um objeto de seu significado pode ser aceitável em certos estágios de análise das cidades, para que seja possível concentrar-se precisamente em suas estruturas e identidades, características sobre as quais apoiou sua pesquisa.

Definida a ênfase na forma (ou aparência) das cidades, determina-se também que será dada atenção às qualidades físicas relacionadas com a estrutura e a identidade da imagem mental – a isso o autor dá o nome de imaginabilidade. Em outras palavras, imaginabilidade seria a capacidade de força e definição que uma forma teria, podendo evocar uma imagem potente na mente do observador. Portanto, uma cidade de grande potencial imaginável é, de modo geral, uma cidade com personalidade, legível sem ser monótona, de estrutura e identidade particulares.

Os elementos físicos básicos das imagens das cidades podem ser definidos por “vias, limites, bairros, cruzamentos e elementos marcantes”. Esses são os tipos de elementos que podem ser convencionalmente assim classificados e aos quais Kevin Lynch atribuiu definições próprias. Segundo o urbanista, enquanto as “vias” são canais de comunicação que conectam e ligam os elementos móveis da cidade de um ponto a outro, os “limites” determinam fronteiras entre uma parte da cidade e outra. Podem ser limites naturais, como um rio, ou construídos, como um caminho-de-ferro, por exemplo. Muitas vezes os limites contribuem para a organização dos indivíduos na cidade, pois influenciam em cortes ou conexões e determinam o sentido para onde a imagem da cidade pode ou não se desenvolver. Aos “bairros” o autor atribuiu a qualidade de “extensões bidimensionais” por serem conjuntos que os observadores podem adentrar e identificar; estando eles dentro ou fora desses lugares, podem reconhecê-los mentalmente. Outro ponto penetrável da cidade são os seus cruzamentos, locais que concentram várias possibilidades de deslocamentos. “Alguns destes nós de concentração são o foco ou o <<resumo>> de um bairro.”⁴⁵. Por fim, há os “pontos marcantes”, referências externas, bem evidenciadas e distintas do restante dos elementos à sua volta. “Podem situar-se

⁴⁵ Ibidem, p.59.

dentro da cidade ou a uma tal distância que desempenham a função constante de símbolo de direcção. É o caso de torres isoladas, cúpulas douradas, colinas extensas.”

Apesar das definições, os elementos podem ter funções distintas para diferentes situações e condições de observadores. Do mesmo modo, não existem por si só, somente em relação aos demais, interligando-se e sobrepondo-se a eles. Os bairros são um fácil exemplo disto, pois contêm vias, cruzamentos, pontos marcantes.⁴⁶

Mas além de definir os cinco elementos básicos da imagem da cidade, o autor também fala da importância da sua organização através da diferenciação por níveis que modifica a percepção de um mesmo espaço. Ressalta que essa atividade é cansativa para os observadores, que ficam sobrecarregados com uma grande quantidade de imagens geradas. Mesmo se tratando de imagens de um mesmo lugar ou elemento, podem diferir umas das outras e interferir tanto positivamente como negativamente na legibilidade e imaginabilidade. De qualquer modo, a sobrecarga de imagens geradas também pode envolver outras variáveis além da escala por níveis, como o ponto de vista, a iluminação ou a época do ano.

Outros fatores relativos à imagem da cidade são também avaliados pelo autor, como por exemplo o desenho dos mapas que podem indicar os diferentes desenvolvimentos das cidades. Ele verifica que as imagens podem tanto ser desenhadas a partir de ramos que saem de um ponto de entrada quanto a partir de uma linha circundante (normalmente baseado na existência de um limite de água, como é verificável em Lisboa). Essa imagem também pode estar baseada em um sistema básico de “grades de vias”⁴⁷ ou (mais incomum, porém perceptível) ainda se desenvolver a partir de “conjuntos de regiões adjacentes”⁴⁸. Um último exemplo de tipologia de mapa estaria enquadrado em uma estrutura na qual havia “um cerne inicial conhecido, um elemento conhecido, em relação ao qual tudo estava dependente”.⁴⁹

Também a qualidade estrutural de um mapa pode ser analisada, segundo o autor, avaliando-se sua organização e relação entre as partes. Por exemplo, os elementos podem estar livres, sem muita relação uns com os outros, ou podem estar baseados em uma

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., p.98.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., p.99.

estrutura de significado posicional, o que pode já ser um contributo para a orientação através de cálculos de distância por parte do observador, apesar de não se verificar necessariamente uma ligação entre os elementos e sua distância ser relativamente grande. De outro modo, pode haver estruturas flexíveis cujos elementos sejam relacionáveis a fim de contribuir mais facilmente para a deslocação das pessoas. Por fim, outras estruturas podem ter ligações muito rígidas e são capazes de fazer com que a deslocação e a capacidade de interligação de novos pontos sejam mais fáceis e rápidas. Evidentemente são características estruturais aplicáveis, tal como os elementos básicos já apresentados o fazem, a vários níveis, e correlacionadas com outros fatores. De modo geral, a conclusão do autor é pautada na ideia de que “as imagens com mais valor são aquelas que mais se aproximam de um campo visual forte: densas, rígidas e vivas (...).⁵⁰

A importância do desenho das ruas é também evidenciada como determinante para a imaginabilidade do habitante da cidade, já que as vias de deslocação conectam um ponto a outro e interferem diretamente na orientação e noção do todo circundante. “As vias chave deviam ter uma qualidade particular”⁵¹, podendo, assim, ser diferenciadas umas das outras. Uma rua deve indicar progressão e continuidade, e assim poder ser imaginada. Regularidade rítmica, repetições, concentrações de mesmos elementos ou atividades determinam uma “hierarquia visual” de ruas, por isso as vias são chamadas pelo autor de “esqueletos da cidade”. A rua, enquanto linha de deslocação, deve ter uma direção evidente e curvas constantes podem se tornar uma informação confusa para o observador. A clareza da imagem é o principal foco, como no caso de direções opostas que são melhor notadas conformesnao mais evidenciadas. As características particulares de uma rua podem torná-la elemento de orientação e referência e também evitar que uma pessoa tome decisões mais assertivas, portanto a importância de “delinear um caminho” está no aumento do alcance visual que propicia.

Cruzamentos de características visuais marcantes podem contribuir muito na construção de uma boa imagem, mas o encontro de mais de dois caminhos é complexo e exige o que o autor chama de “simplicidade topográfica” de modo a facilitar a legibilidade e a imaginabilidade. É por essa razão que Kevin Lynch defende que concentrações ambíguas são ruins, pois “os caminhos podem ser imaginados como uma rede que explica

⁵⁰ Ibid., p.101.

⁵¹ Ibid., p.108.

as relações típicas entre todos os caminhos”⁵². Ou seja, se essa mensagem não for bem comunicada, o habitante não conseguirá se orientar. Nesse sentido, a “organização melódica” mostra-se bastante eficaz. Voltada para uma construção narrativa de analogia musical, apresenta introdução, desenvolvimento, clímax e conclusão. Nesse caso, os elementos que compõem a imagem contribuem para uma experiência visual rica e de grande qualidade narrativa.

Também as “qualidades da forma” receberam designações específicas dadas pelo autor. São elas: “singularidade, simplicidade, continuidade, predominância, clareza de ligação, diferenciação direccional, alcance visual, consciência do movimento, séries temporais, nomes e significados”. Cada uma delas corresponde a características físicas comuns que as formas da cidade contêm. Como nos outros casos citados, as qualidades não operam isoladamente, podem conflitar ou contribuir umas com as outras, no sentido de orientar ou não ainda mais o observador, tornando-se uma imagem forte ou fraca, na tentativa de identificar e estruturar a imagem da cidade.

Evidentemente, além de Kevin Lynch, outros autores ocuparam-se da análise da Morfologia Urbana. Pode-se afirmar que as gerações posteriores ocupadas em dar prosseguimento a esse tipo de análise não negaram os estudos feitos anteriormente, valorizando e considerando ainda pertinentes as colaborações de teóricos mais antigos. Este fato é ressaltado em um número especial de 2007 da revista *Desenho Urbano: elementos de análise morfológica* por Mário Moutinho, que defendeu a escolha de suas três referências teóricas pautadas nos autores Camilo Sitte (1843-1903), Kevin Lynch (1918-1984) e Gordon Cullen (1914-1994) por crer que esses autores prestaram grande valor referencial para a percepção visual da cidade.

Para eles trata-se de encontrar a relação entre a percepção e o reconhecimento, no sentido de orientação espacial e a escala humana que na verdade é o elemento fundamental e medida padrão em todas as situações.⁵³

⁵² Ibid., p.111.

⁵³ MOUTINHO, Mário. “Referências Teóricas” in *Revista Desenho Urbano: elementos de análise morfológica (número especial)*. Malha Urbana Revista Lusófona de Urbanismo, 2007, p.11. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/malhaurbana/issue/view/15>. Acedido em: 24/02/2020.

Por fim, a escolha pela obra de Lynch como base metodológica deste trabalho (em seus aspectos de análise visual da cidade) é validada pela pertinência de seu estudo que se mantém vivo e atual nos estudos urbanísticos. “Reconhecidamente é na obra de Kevin Lynch que encontramos as bases de um entendimento sistematizado da percepção visual da cidade.

2. A IMAGEM DE LISBOA

Normalmente Lisboa é descrita ou registrada como se houvesse um ponto de partida comum a todos os seus observadores: sua chegada através das águas. Em *Lisboa: o que o turista deve ver*, logo no segundo parágrafo, Fernando Pessoa diz: “Para o viajante que chega por mar, Lisboa, vista assim de longe, ergue-se como uma bela visão de sonho, sobressaindo contra o azul-vivo do céu, que o sol anima.”⁵⁴

A presença marcante das águas, nomeadamente do rio Tejo, na identidade de Lisboa é notória. Nas últimas décadas tem vindo a ocorrer uma revalorização de sua imagem ribeirinha, no intuito de enaltecer essa forte marca identitária da cidade e fazer valer as vantagens provenientes do rio, não somente portuárias, mas também de lazer e bem-estar dos habitantes da cidade, num movimento impulsionador da auto-estima da urbe.

Atualmente a paisagem de Lisboa é candidata a patrimônio mundial da UNESCO. Junto aos valores multiculturais a ela atribuídos, os aspectos visuais de sua zona histórica são suficientemente particulares para que haja a preocupação em preservar a cidade. As intervenções de revitalização de sua imagem são medidas que geram fortes resultados, como o crescimento do turismo nos últimos anos, o que se faz economicamente e culturalmente vantajoso.

2.1 – ASPECTOS VISUAIS DA PAISAGEM DE LISBOA

Como vimos, a paisagem de Lisboa forma-se à margem direita do rio Tejo e exhibe-se diante desse limite primordial. Mas sua topografia também desempenha um papel extremamente importante, impõe permanentemente desníveis nas zonas históricas, razão pela qual desde o século XVI é apelidada de “Cidade das Sete Colinas”⁵⁵. A relação de Lisboa com suas colinas proporciona aos seus habitantes diferentes pontos de vista, em

⁵⁴ PESSOA, Fernando. *Lisboa: o que o turista deve ver*. Lisboa: Livros Horizonte, 2014. p.37.

⁵⁵ FARINHA, Andrea Magalhães. *Lisboa e as Colinas: vivência pedonal*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidades Lusíada, 2015, p.38.

uma forte alteração de percepção por níveis que revelam ou escondem suas características, incluindo-se aí a presença ou a ausência da vista para o rio Tejo.

A Torre de Belém⁵⁶, o Mosteiro dos Jerônimos⁵⁷, a Praça do Comércio⁵⁸, a estátua equestre de D. José I⁵⁹, as colinas da zona histórica, o Castelo de São Jorge⁶⁰, a vista para Almada, a Ponte 25 de Abril⁶¹ e o Cristo Rei⁶² são de imediato imagens que anunciam visualmente onde estamos. O motivo pelo qual isso ocorre está relacionado com o que Kevin Lynch chama de imaginabilidade. As expressões visuais marcantes de Lisboa são aquelas capazes de contribuir com uma imagem forte e autêntica da experiência de estar nela. Afinal, como vimos, só notamos o valor de uma cidade quando esta carrega consigo imagens potentes que as diferenciam de outras.

Essa é evidentemente uma tarefa que se confunde com o que é estimulado pelo *city marketing*, já que imagens fortes podem ser exploradas para diferentes finalidades. De qualquer modo, para validarmos a experiência de estarmos em Lisboa, precisamos ao menos da presença mental do que compõe seus bairros históricos e sua relação direta com as imagens que se relacionam com o rio, mesmo que somente para sentido de orientação. Para os turistas de primeira viagem, ver a cidade histórica torna-se fundamental para formarem uma imagem mental baseada na experiência física do lugar, ainda em formação.

Conhecer Lisboa talvez requeira orientar-se nos caminhos tortuosos de seu palimpsesto, demarcado pelas vias estreitas e escadarias de bairros antigos como Alfama e Mouraria, que mantêm a estrutura medieval das ruas. Requer a identificação de seus elementos marcantes, como o Castelo ou o elevador de Santa Justa⁶³, a ponte, o rio, e, a partir deles, saber em qual direção seguir. Nesse sentido, os miradouros contribuem muito para que tenhamos uma consciência ampliada de sua imagem.

⁵⁶ Arquitetura militar do século XVI em estilo romano-gótico-mourisco erigida na praia do Restelo, sob pedido de D. Manuel I.

⁵⁷ Construção ordenada por D. Manuel I em 1502.

⁵⁸ Traçada por Eugénio dos Santos após o Terramoto de 1755.

⁵⁹ Escultura de Joaquim Machado de Castro, 1774.

⁶⁰ Construído pelos Mouros, fez parte das antigas fortificações de Lisboa. Antigo Paço de Alcáçova.

⁶¹ Foi construída inaugurada em 1966, durante o governo de Salazar, tendo recebido o nome de Ponte Salazar, mudando de nome para Ponte 25 de Abril somente após a Revolução.

⁶² Localizado na freguesia do Pragal, em Almada. Foi inaugurado em 1959 e desenhado pelo arquiteto António Lino.

⁶³ Construído em 1902 por Raoul Mesnier de Ponsard.

Também é relevante a experiência que se pode ter a partir da ponte 25 de Abril, já que nos possibilita uma “vista de fora”, fazendo com que nos sintamos como se estivéssemos a chegar à cidade a partir de uma espécie de eixo central marcado pela área verde do Parque Florestal de Monsanto⁶⁴. À esquerda, avistamos a Torre de Belém e o Padrão dos Descobrimentos⁶⁵; se olharmos mais a fundo, sabemos estar ali também o Palácio da Ajuda⁶⁶. As imagens fundem-se com o rio e remetem-nos à História. À direita da ponte, vemos uma grande “massa de cidade” delineada pelas colinas já preenchidas de arquitetura e, ao centro, logo abaixo, está Alcântara, onde saltam aos olhos a quantidade copiosa de guindastes, parte de um processo de requalificação desta zona da cidade. Por fim, ao cruzar a ponte e repartir Lisboa mais ou menos ao meio, podemos ver a cidade de frente e analisar as diferentes emoções que sentimos à medida que nos aproximamos e nos tornamos parte dessa paisagem. É quando a escala de relação com a imagem da cidade se transforma, a vista é mais aproximada, tudo é maior e mais identificável. Adentrar Lisboa pela Ponte 25 de Abril é, ao mesmo tempo, uma aventura agradável, poética, didática e quase imediata.

De um modo geral, como Kevin Lynch bem sublinhou, há alguns critérios para assumirmo-nos conhecedores de uma cidade que envolvem a facilidade com a qual nos deslocamos por ela. Conhecer Lisboa por suas linhas de metro, comboio e autocarro, suas várias zonas e suas interligações são uma maneira de nos misturarmos com a cidade, a experimentar o que Kevin Lynch chamou de “elo estratégico entre observador e meio ambiente”. E, no caso de Lisboa, somam-se transportes peculiares totalmente adaptados à sua geografia, como os ascensores e os elétricos, além de seus tuk-tuks turísticos. Os mais identitários são talvez os elétricos, por formarem linhas geométricas que desenharam o céu (ver imagem na página 68) a partir do cruzamento das fiações.

Ao caminharmos pelo Chiado, temos revelações espaçadas da presença do rio quando andamos paralelamente a ele, porém em nível elevado, e somos acometidos pelos

⁶⁴ Considerado o principal pulmão de Lisboa, foi inaugurado em 1934 e concentra a maior área verde da cidade.

⁶⁵ Construção de 1940 erguida pelo arquiteto Cottinelli Telmo e pelo escultor Leopoldo de Almeida no contexto da Exposição do Mundo Português, feito em materiais perecíveis. Posteriormente, em 1960, foi reconstruído em betão e pedra rosada de Leiria em comemoração aos 500 anos da morte do Infante D. Henrique. <https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/> Acedido em: 15/11/2020

⁶⁶ Após o Terramoto de Lisboa, Dom José I mandou erigir o Paço Real no alto da Ajuda por ser um local de pouca atividade sísmica. Disponível em: <http://www.palacioajuda.gov.pt/pt-PT/palacio/historia/ContentDetail.aspx> Acedido em: 03/12/2020.

limites da arquitetura pombalina em contraponto com o respiro fornecido por fragmentos de imensidão no horizonte, proporcionados pelo traçado também geométrico das ruas nesse trecho, como em um mapa de “sistema de vias por grades”⁶⁷, citado por Lynch.

Porém, interessante ainda é pensarmos que hoje em dia, mesmo que se chegue à cidade a partir do Aeroporto Humberto Delgado⁶⁸, localizado na zona oriental de Lisboa, ou das estações de comboio e autocarro, as imagens que ilustram Lisboa são aquelas relacionadas à sua história com o rio Tejo como ponto de partida, marcadas pelas características estéticas da malha urbana e da arquitetura dos bairros mais antigos, da presença de monumentos e obras públicas significativas que a tornam única. Sentir-se em Lisboa, em grande medida, diz respeito a manter presentes essas imagens mentais.

A tarefa de descrever o que marca visualmente Lisboa evidentemente terá sempre um fator subjetivo, de significado individual, como comentado por Kevin Lynch a respeito da análise da imagem de qualquer cidade. Mas há seguramente, na mesma medida, imagens mentais ou imagens de grupo que permeiam a paisagem de Lisboa.

Da Lisboa moderna rumo à contemporaneidade, uma imagem continua a ser construída com base nas expansões física e cultural da cidade que, embora nem sempre convergentes, estão voltadas para a formação de uma identidade nacional.

A cidade extrapola gradativamente os vários limites territoriais que já teve, abarca suas antigas muralhas e avança, em termos geográficos, para além do que se podia talvez imaginar no início de sua modernização. Hoje notamos uma planta de morfologia variada, que apresenta desde um caráter regular (ou ortogonal), como é a Baixa Pombalina, até desenhos de uma cidade ainda ligada a um modelo medieval, que preserva características irregulares, como Alfama e Mouraria, acompanhando as curvas naturais da geografia da cidade. Sua imagem é constituída também por uma planta radiocêntrica, a exemplo de Marquês de Pombal, e ao caráter de estilo híbrido dos bairros característicos das décadas de 30 e 40, quando “são combinados os novos mecanismos de planeamento e a sutileza das relações conquistada entre os vários conceitos urbanos modernos utilizados (...)”⁶⁹.

⁶⁷ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Arte e comunicação. Tradução: Edições 70, Porto, 1960, p.47.

⁶⁸ Inaugurado em 1940.

⁶⁹ GUARDA, Israel. “A Paisagem Urbana em Lisboa nas décadas de 1940 e 1950” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006, p.117.

Portanto, se analisarmos a paisagem cartográfica de Lisboa hoje, vemos a história que cada zona da cidade carrega e que o estudo de sua cartografia evidencia.

As representações cartográficas podem servir como balizadoras de um momento histórico, além de refletir, em sua forma, a intenção de construir uma imagem nacional. Os modos de representação cartográfica da fase de modernização de Lisboa são um bom exemplo, pois são ferramentas de análise histórica do processo de desenvolvimento da cidade, como foi apontado por José-Augusto França e aprofundado por Joana Cunha Leal: “A <<estabilidade topográfica>> que as cartas de Lisboa traduzem ao longo de praticamente todo o século XIX é apresentada então como corolário deste contexto a-expansionista.”⁷⁰ Particularmente no século XIX, não somente a imagem concreta da cidade, mas as representações cartográficas da paisagem urbana apontaram, por vezes, uma conexão pouco real, mais idealizada, que “só no domínio da utopia foram abordadas.”⁷¹

Entretanto, apesar dos problemas desenvolvimentistas de parte da Lisboa Romântica, a cidade apresentou também avanços. Como comenta Raquel Henriques da Silva, nos finais de oitocentos “Lisboa encontrará, apesar da permanência de múltiplos constrangimentos, um ritmo consequente de modernização”⁷².

A Lisboa em modernização acompanhou as sucessivas revoluções industriais e tecnológicas sem abandonar a ideia de que profundas raízes foram herdadas do que se iniciou na pintura e se consagrou no século XIX, que por vezes opõe-se, por vezes mistura-se à natureza. É, portanto, o “pano de fundo” ainda evidente da atualidade, razão pela qual fiz a escolha de compreender a evolução da paisagem ‘do terramoto para a contemporaneidade’, dando também fundamental importância à Arquitetura do Ferro, por conta de sua interessante similitude estética com os guindastes.

⁷⁰ LEAL, Joana Cunha. “A Paisagem Cartográfica de Lisboa nos Séculos XVIII e XIX” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006, p. 83.

⁷¹ SILVA, Raquel Henriques da. *Lisboa romântica: urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. Dissertação para obtenção do grau de Doutor em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1997, p.8.

⁷² *Ibidem*, p.16.

2.2 – LISBOA MODERNA: A IMAGEM DA HISTÓRIA E A HISTÓRIA DA IMAGEM

Na própria história da cidade, a empresa pombalina, na sua brutal operação cirúrgica, marca uma etapa fundamental, separando duas Lisboas – a medieval e barroca e a moderna, que o século XIX desenvolverá.⁷³

Apesar de haver registros sobre sua habitação por povos primitivos, foi depois da civilização romana que lhe foi conferido o estatuto de município. A cidade, que até então ocupava apenas as encostas da colina do castelo, expandiu-se para a zona ribeirinha e desenvolveu-se ao longo dos séculos. Sua estrutura ribeirinha favoreceu-a durante os séculos XV e XVI, quando a população cresceu e a cidade transformou-se na primeira capital dos Descobrimentos das Rotas Transatlânticas. Portanto, podemos dizer que sua geografia de formas sinuosas ajudou a moldar sua personalidade. “Toda a história de Lisboa está escrita no seu corpo.”⁷⁴ Atualmente, depois de muitas transformações, por vezes não conseguimos mais perceber com relativa clareza os limites de suas colinas.

As fronteiras entre colinas foram transformadas ao sabor da alteração das freguesias. Existe, em muitos casos, uma dissolução das mesmas. Isto é, exclui-se a hipótese de perceber com precisão os seus limites.⁷⁵

Entretanto, se os limites das colinas são hoje indefinidos, há um limite na cidade inegavelmente marcante, o rio Tejo. Houve, na história de Lisboa, um momento em que o limite de suas águas mostrou-se também indefinido e foi extravasado. Um tsunami foi capaz de exibir o fundo das águas, nunca antes visto, em 1755, em decorrência de um grave terremoto. “A estos impulsos de la tierra se retiró el mar, dejando em sus márgenes ver el fondo de sus aguas, nunca antes visto (...)”⁷⁶. A terra tremeu e, nesse desnivelamento da ordem das coisas, formou-se a imagem da tragédia. O grave terremoto

⁷³ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997, p. 45.

⁷⁴ FERREIRA, apud FARINHA, Andrea Magalhães. *Lisboa e as Colinas: vivência pedonal*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidades Lusíada, 2015, p.29.

⁷⁵ FARINHA, Andrea Magalhães. *Lisboa e as Colinas: vivência pedonal*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidades Lusíada, 2015, p. 37.

⁷⁶ MENDONÇA apud SANTOS, Maria Helena Ribeiro dos. *El proyecto de Manuel da Maia y la reconstrucción de la Baixa de Lisboa en el siglo XVIII*. Tese de Doutorado. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2012, p.25.

também provocou incêndios que arruinaram grande parte da parte habitada da cidade. Foi necessária, portanto, a elaboração de um novo projeto de reestruturação e intervenção de Lisboa, governada por Marquês de Pombal.

Após o terramoto de 1 de Novembro de 1755 e de sucessivos acontecimentos [incêndio e maremoto], Lisboa foi sujeita a uma reforma profunda. Esta fatalidade devastou mais de metade dos arruamentos e edifícios. Pelo que, se inicia um projecto de reorganização e intervenção estruturante para a cidade. Em substituição do que foi arrasado pelo terramoto, nasce a Lisboa Pombalina.”⁷⁷

A Baixa Pombalina foi totalmente redesenhada seguindo os preceitos da Modernidade, com uma planta de traçado ortogonal, fazendo jus ao racionalismo característico do período. Com uma estética baseada na simetria, tanto no que diz respeito aos padrões arquitetônicos das casas como no traçado da planta regular, o plano fez parte de um momento no qual esse gosto racionalista se viu concretizado, ao menos na medida em que se pôde concretizar parte do utópico projeto de reconstrução de toda a cidade.

Por decisão do rei Dom José e do Marquês de Pombal, das cinco hipóteses apresentadas pelo Engenheiro Mor Manuel da Maia foi escolhida aquela que propunha a reconstrução de Lisboa em seu antigo terreno, mas com reedificação feita a partir de planos inteiramente novos na parte central da cidade. Os seis planos sugeridos, dos quais o escolhido foi o de Eugénio dos Santos, tinham como ponto comum a geometrização mais ou menos evidenciada.

(...) foi escolhido entre seis que propunham traçados diferentes, conforme os seus autores individuais (Eugénio dos Santos, Gualter da Fonseca ou E. S. Poppe) ou em equipa (os mesmo com colaboradores), e que manifestava, graus evolutivos de uma geometrização procurada.⁷⁸

Na planta de Eugénio dos Santos, o Terreiro do Paço e o Rossio são a parte principal na qual são regularizadas as duas praças “(...) criando, de uma para outra, uma

⁷⁷ FARINHA, op.cit., p.31.

⁷⁸ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997, p.37.

rede de ruas longitudinais e transversais, cortando-se em ângulos rectos(...) ⁷⁹. Também a uniformidade de padrões nos desenhos das fachadas, modelos a serem seguidos na reconstrução, apresenta uma subordinação da arquitetura ao urbanismo, “como deve ser numa cidade moderna, pautada por princípios racionais de utência prática e simbólica”. ⁸⁰

Ou seja, após 1755, a sociedade portuguesa, que sofreu fortes transformações, via a formação de um novo pensamento, o pensamento do Iluminismo. “A cidade que nasce depois da catástrofe de 1755 constitui, com efeito, um exemplo do alastramento das ideias e da sensibilidade, ou da mentalidade da época”. ⁸¹ O terramoto antecipou o que estava anunciado, a modernidade, fazendo com que Lisboa tenha se tornado, nas palavras de José-Augusto França, “a última das antigas cidades da Europa e a primeira das cidades modernas”.

O terremoto criou a condição para que os conceitos, as formas e as práticas que vinham sendo aplicadas em outras cidades-capitais, ou mesmo parcialmente nas colônias, pudessem também ser implantadas na capital do Reino. O resultado foi uma cidade “regular”, “formosa” e “cômoda”, verdadeiro sonho geométrico. Em termos estéticos, foi pautada por um dos princípios mais importantes da arquitetura seiscentista – a simetria. ⁸²

O “sonho geométrico” e o apreço pela simetria acompanharam, portanto, o desenho da planta que simbolizava a visão moderna de mundo. Mais uma vez a cidade encontrava na geometria importância histórica, em comunhão com a ideia de progresso e desenvolvimento. O pensamento geométrico puramente racional do qual, por sinal, os guindastes são até hoje completa manifestação.

Considerado um caso de extrema importância na história do urbanismo europeu, o plano de desenho regular de Lisboa pode ser visto ainda como parte do projeto utópico do Renascimento, mas também como traço de uma herança vinda da Antiguidade, quando cidades geométricas ideais nunca foram completamente construídas, mas formalizadas

⁷⁹ Ibidem, p. 38.

⁸⁰ Ibidem p. 42.

⁸¹ Idem. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1977, p. 13.

⁸² BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Lisboa Pombalina: em que medida Iluminista?*. Óculum Ensaios, n. 3. Campinas: FAUPUCCAMP, 2005, p. 13.

somente em partes, como sublinha Ramón Rodriguez:

El modelo del plano urbanístico regular, el trazado del damero hipodámico según la más antigua de las propuestas conocidas, dibuja la superficie de una ciudad que todavía no existe, pero reserva para ella el suelo necesario, por lo que el plano en cuanto documento equivale a un proyecto de futuro en un lugar que carece de un pasado propio al que remontarse, al que referirse, y que olvida, y por por lo tanto desconsidera, cualquier referencia a las características topográficas a la memoria de trazados geométricos universales, que están en el origen de la fundación de ciudades mediante un orden establecido, un orden geométrico dibujado sobre la informe tierra de nadie, una retícula de referencias tatuadas sobre el orden natural del territorio.⁸³

Desse modo, a geometria cumpriria, segundo o autor, com o triunfo de ordenar a desordem natural, de uma natureza que, apesar de bela, é instável e espontânea. Foi justamente tal espontaneidade da natureza que surpreendeu Lisboa quando acometida pelo terramoto, o que a transformou em uma paisagem de ruínas que, como vimos, engenheiros e arquitetos trabalharam para reconfigurar, ainda com a ajuda de ferramentas de construção civil que tinham a madeira como solução fundamental em termos de matéria-prima, o que mais tarde deixaria de ser realidade com a inovação do ferro fundido.

Mas para que a racionalidade da modernidade se pronunciasse, medidas emergenciais tiveram de ser tomadas na reconstituição de uma cidade em escombros. Uma das medidas mais imediatas tomadas pelo engenheiro Manuel da Maia foi antes da definição do plano Pombalino, quando o engenheiro entregou a primeira parte de sua Dissertação, no dia 4 de dezembro de 1755, aproveitando-se também do acidente para implementar melhorias na cidade. Começou-se a elevar o nível do terreno da Baixa e fez-se um declive para o rio que suavizou os acessos nas encostas. “Esta solução implicava arrasar as ruínas existentes e preparar o terreno, entulhando-o, com aumento de nível (...)”⁸⁴

⁸³ LLERA, Ramón Rodriguez. “Paisajes Regulares y Irregulares” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006, p.49.

⁸⁴ FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Biblioteca Breve /Volume 53, 1.ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação e Ciência, 1980, p. 39.

Foi determinada uma nova distribuição do terreno do vale; ao se regularizarem os níveis, evitavam-se as inundações frequentes nas zonas baixas do Terreiro do Paço e da Ribeira. “Aunque no está definido el nuevo plano, se empezó de inmediato el desescombro de las calles principales, definiendo las nivelaciones necesarias para que el agua no se estancara en las ruinas.”⁸⁵ São, portanto, várias as camadas arqueológicas do subsolo da cidade. Não à toa Mário Caeiro deu à Lisboa o título de “cidade âncora”.

Lisboa é âncora porque é materialidade, concreção física de decisões políticas, estratégias urbanísticas. O chão da cidade está mesmo atolado de ossadas de ideias e ruínas ideológicas – não menos de andaimes e tapumes (...) ⁸⁶

O terremoto, nesse caso, contribuiu com mais camadas através das ruínas que soterrou. Segundo os escritos de Manuel da Maia, o grande volume de ruínas e de entulho seria muito difícil e caro de remover, tendo sido, portanto, em parte soterrado durante o nivelamento da Baixa.

Esse fato aproxima-nos da ideia de que os desníveis da cidade estiveram sempre em questão, das maneiras mais explícitas às mais inusitadas, contribuindo com o caráter de palimpsesto próprio da cidade. As incontáveis camadas de Lisboa não são somente notadas nas paredes ou na horizontalidade, mas em sua verticalidade. As camadas estão em todos os ângulos pelos quais se tem uma perspectiva da cidade, carregam marcas que, sobrepostas, deixam-nos vestígios do passado. “Cidade «manta de retalhos» será Lisboa. Retalhos cujos padrões vêm do relevo e de outras características do sítio (...)”⁸⁷. Não são camadas somente perceptíveis em fotografias, mas existem para além do que podemos ver, a não ser que nos propusermos a, literalmente, cavar mais fundo. Há algo de oculto em seus desníveis e declives que pode ser sempre mais descascado – ou escavado. Em relação a essa qualidade arqueológica, Simonetta Luz Afonso comenta:

⁸⁵ SANTOS, Maria Helena Ribeiro dos. *El proyecto de Manuel da Maia y la reconstrucción de la Baixa de Lisboa en el siglo XVIII*. Tese de Doutorado. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2012, p.47.

⁸⁶ CAEIRO, Mário. “Lisboa, âncora do infinito” in: *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro (coord.). Lisboa: Theya Editores, 2010, p. 191.

⁸⁷ FERREIRA apud FARINHA, Andrea Magalhães. *Lisboa e as Colinas: vivência pedonal*. Repositório das Universidades Lusíada. Lisboa, 2015, p.32.

Devolve-nos uma Lisboa escondida, insuspeita de muitos. E reforça os laços que (inconscientemente por vezes) nos prendem a este chão que quotidianamente pisamos, a esta cidade que hoje habitamos e ajudamos a construir; uma cidade que já foi outra cidade ou «outras» cidades, soterradas pelo Tempo e que, apesar de subterrâneas, se viram entretanto resgatadas do solo enquanto Memória pela pesquisa paciente e aturada dos arqueólogos.⁸⁸

Ainda assim, os desníveis mais evidentes, as ladeiras e as colinas, não deixam de ser características evidentes na cidade pós-terremoto. Eles participam ativamente da vida dos habitantes e contornam o desenho da urbe, como podemos notar na poesia de Cesário Verde já em 1877:

“(...) Na parte que abateu no terremoto,
Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas:
Afrontam-me, no resto, as íngremes subidas. (...)”⁸⁹

As íngremes subidas que afrontaram Cesário Verde diante da já comentada padronização e geometrização da planta e da arquitetura da cidade ganharam a atenção da engenharia a partir da segunda metade do século XIX. Isso porque a modernidade trouxe significativos avanços tecnológicos que facilitaram o percurso dos habitantes na cidade. A maquinização dos transportes em Lisboa acompanhou o desenho sinuoso de suas subidas. Foram criados transportes capazes de transitar verticalmente, total ou parcialmente.⁹⁰ “Entre 1884 e 1902, eram nove os equipamentos criados em Lisboa com a designação de ascensor ou elevador.”⁹¹ Hoje alguns desses transportes já não existem mais, outros sobreviveram⁹², apesar de terem perdido espaço para os autocarros e o

⁸⁸ AFONSO, Simonetta Luz. *Lisboa Subterrânea*. Prefácio do Catálogo. Museu Nacional de Arqueologia pela Sociedade, 1994, pg. 8.

⁸⁹ VERDE, Cesário. *O Sentimento dum ocidental, II Noite Fechada* In: *O Livro de Cesário Verde: Poemas*. Luso Livros, s.d., p.97. Disponível em: <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/03/O-Livro-de-Ces%C3%A1rio-Verde.pdf>

⁹⁰ “Consultando o Dictionnaire Latin-Français, de F. Gaffiot, elevador é aquele que eleva (celui qui élève), enquanto ascensor é aquele que sobe (qui monte). Desta forma os significados não são rigorosamente idênticos: um elevador alça algo e um ascensor alça-se ou é alçado.” COSTA apud FARINHA, Andrea Magalhães. *Lisboa e as Colinas: vivência pedonal*. Repositório das Universidades Lusíada. Lisboa, 2015, p. 78.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Datas de inauguração dos primeiros ascensores e elevadores: Ascensor do Lavra, 1884. Ascensor da Glória, 1885. Ascensor da Estrela (extinto), 1890. Elevador do Chiado (extinto), 1892. Ascensor da Bica, 1892. Ascensor da Graça (extinto), 1893. Elevador do Município (extinto), 1897. Ascensor de S. Sebastião (extinto), 1899. Elevador de Santa Justa, 1902.

metropolitano. Entretanto, alguns ainda são os únicos capazes de contornar e atravessar ruas muito estreitas. Portanto, a particular característica desnivelada de Lisboa, somada ao início de sua maquinização, possibilitou a criação desses equipamentos que possibilitaram um transporte de maior rapidez para a época.⁹³

Inicialmente, aparecem os veículos de tracção animal e, mais tarde, os eléctricos, entre eles os elevadores e ascensores [verticais e em rampa] que integram soluções que facilitam a ligação entre cotas. Lisboa cria uma diversificada rede de transportes conduzida pela Companhia Carris de Ferro de Lisboa.⁹⁴

A maquinização da cidade iniciada por implementações voltadas para a mobilidade influenciou diretamente a arquitetura, que presenciou, no período de oitocentos, o desenvolvimento de uma Arquitetura de Engenheiros ou Arquitetura do Ferro, que operava sob a lógica funcionalista.

Se os caminhos de ferro, desde meados dos anos 50, foram os grandes agentes duma construção apropriada tecnologicamente, culminando em gares, túneis e pontes, os mercados e as unidades fabris e de armazenagem (e os ascensores depois) contaram também ponderosamente para o desenvolvimento da arquitectura de engenheiros, com mínimo empenho estético.⁹⁵

No final do século XIX a cidade também acompanhou a inovação do ferro fundido, uma das marcas características da Revolução Industrial. “Esse progresso foi tornado possível por um desenvolvimento técnico sistematizado em termos de pré-fabricação: vigamentos, cantarias, ferragens, carpintarias”.⁹⁶ E o ferro fundido, por sua vez, trouxe uma série de vantagens para o projeto moderno de cidade, que havia passado pelo trauma dos incêndios causados pelo terremoto. “O ferro permitia reduzir também o

⁹³ E tudo isso não impediu que a cidade permanecesse caracterizada pelo aspecto labiríntico de suas escadas, de presença constante em toda a cidade: “Lisboa caracteriza-se – não somente, mas de uma maneira [muito] distinta – pela vivência das escadas que nos transportam para os pontos mais altos da cidade. Este elemento arquitectónico cria fissuras, atribui-lhe um carácter labiríntico e a sua presença é uma constante em toda a extensão da cidade – Ergue-se uma escada a cada virar de esquina.” FARINHA, op.cit. p.38.

⁹⁴ NOGUEIRA apud FARINHA, op.cit., p. 32-33.

⁹⁵ FRANÇA, José-Augusto. *Arquitectura de engenheiros: séculos XIX e XX: participação portuguesa*. Lisboa, 1980, s.n.

⁹⁶ Idem. *Lisboa: Arquitectura e Urbanismo*. Lisboa: Novo Horizonte, 1997.

risco de incêndio, flagelo frequente das fábricas na primeira fase da industrialização, ao mesmo tempo que resistia melhor aos sismos.”⁹⁷ Tornou-se, portanto, elemento fundamental para o avanço da urbanização. Dentre as vantagens do advento do ferro fundido, encontra-se a própria reformulação da matéria-prima dos guindastes, elementos fundamentais para a construção civil que passaram séculos sendo feitos de madeira para, finalmente, terem sua produção feita a partir do ferro no final do século XIX. Nesse período, portanto, houve um encontro entre a estética das máquinas com a estética da Arquitetura de Engenharia.

Arquitectura e engenharia tiveram em Portugal um longo percurso de conjunto que, entre fortalezas, aquedutos e urbanismo, veio até meados do século XIX, confundindo-se com necessidades técnicas então definidas.⁹⁸

Não à toa, é possível encontrar uma relação direta entre a aparência de guindastes com obras arquitetônicas do período, como o elevador de Santa Justa, construído já em 1902 (ver imagem na página 64). O ferro fundido possibilitava o uso do pré-fabricado, o que contribuiu com a redução do tempo de construção de edifícios e grandes estruturas na Europa.

O funcionalismo da arquitetura de engenharia atraiu, conseqüentemente, um novo gosto estético. Antes mesmo das aspirações futuristas, passou-se a notar um certo tom elogioso à tecnologia (apesar de certas resistências também terem sido notadas⁹⁹). Para compreendermos esse novo gosto, basta evocarmos o exemplo de construções arquitetônicas do período, “(...) basta lembrar o famoso Crystal Palace, em Londres (1851), ou a não menos emblemática Torre Eiffel, em Paris (1889).”¹⁰⁰ Em Portugal, a arquitetura de engenheiros tem como marco, sob o discurso do progresso e puro funcionalismo, o Palácio de Cristal construído no Porto para a Exposição Internacional

⁹⁷ MENDES, José Amado. *O Ferro na História: das Artes Mecânicas às Belas Artes*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, p.306.

⁹⁸ FRANÇA, José-Augusto. *Arquitectura de engenheiros: séculos XIX e XX: participação portuguesa*. Lisboa, 1980, s.n.

⁹⁹ A torre Eiffel, por exemplo, foi considerada “inútil e monstruosa” por artistas que protestaram contra sua estética em 1887.

¹⁰⁰ MENDES, José Amado. *O Ferro na História: das Artes Mecânicas às Belas Artes*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000, pg. 6.

em 1865, posteriormente demolido, em 1951.

Mas, para além dum equipamento útil ou inútil, outros monumentos se projectavam, com significado estético pontual que teve o seu ponto de partida ainda no Palácio de Cristal - alavanca deste progresso que as novas técnicas simbolizavam e que a própria palavra <<progredior>>, inscrita na sua fachada, cantava, em novo contexto cultural...¹⁰¹

Outro forte exemplo desse encontro estético entre o funcionalismo da engenharia e a arquitetura são os Armazéns Grandela, de 1907, construídos em estrutura metálica remodelada mais adiante e que, entretanto, teve seu momento de “acordo moderno entre o espaço e os objectos nele oferecidos”¹⁰². Essa estética fazia parte de uma utopia cultural, de uma visão de enriquecimento urbanístico do período que, segundo José-Augusto França, a cidade não era capaz de sustentar. Posteriormente, essa arquitetura perdeu força, dando lugar ao uso do betão com a invenção do betão armado. Destacam-se também, em Lisboa, a Estação do Rossio, projetada por José Luís Monteiro, e o Elevador de Santa Justa, de Raoul Mesnier de Ponsard. No Porto, são icônicas as pontes Maria Pia, de Gustave Eiffel, e a ponte Dom Luis.

Já então, e desde 1900 (com perto de meio século de atraso em relação à prática francesa) que a <<construção moderna>> inseria nas suas páginas informações técnicas sobre o <<formigão armado>> prevendo o desenvolvimento de seu emprego – e marcando também a relutância dos construtores nacionais em usá-lo, ainda em 1910. Entretanto, porém, uma primeira ponte de betão fora construída (pelo francês Henrique Hennebique) em Vale de Meões, Mirandela, em 1906.¹⁰³

A transformação técnica também trouxe à engenharia uma aproximação com as artes, já que culminou em uma “nova teoria da beleza” na qual desenvolveu-se (...) uma estética, **uma ética** do emprego dos materiais – nus; sem ornamento; bem separados, à

¹⁰¹ FRANÇA, José-Augusto. *Arquitectura de engenheiros: séculos XIX e XX: participação portuguesa*. Lisboa, 1980, s.n.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ CARVALHO, J. A. Marques. “A arquitectura do ferro em Lisboa” in: *Arquitectura de engenheiros séculos XIX e XX Participação Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, s.n.

vista, uns dos outros nas suas texturas e cores <<naturais>>”¹⁰⁴, mas continua sendo importante ressaltar a particularidade portuguesa que Nuno Portas pontua:

Esta intensa polémica cultural, própria dos países desenvolvidos, mal chega a Portugal, precisamente porque durante as duas primeiras décadas do século a intensidade de construção também não chega a impor aqui uma mudança de escala significativa.¹⁰⁵

Ainda assim o autor evidencia e descreve o que foi essa discussão na época até o primeiro pós-guerra europeu, no qual a teoria do funcionalismo teve significativa preponderância:

Constrói-se assim, até ao primeiro após-guerra europeu, a teoria do <<funcionalismo>> - a forma segue a função – e assume-se o cálculo como regra compositiva, a economia do material como desiderato, o arrojo dimensional da estrutura em feitio cultural significativo.¹⁰⁶

Assim, no futurismo, também a poesia e a arquitetura encontraram-se em uma visão que avançou para o início do século XX, atribuindo à tecnologia uma atenção especial em obras de arte e obras literárias, como notamos no poema de Álvaro de Campos, “Ode Marítima”, de 1915:

Nada perdeu a poesia. E agora há a mais as máquinas
Com a sua poesia também, e todo o novo género de vida
Comercial, mundana, intelectual, sentimental,
Que a era das máquinas veio trazer para as almas.”¹⁰⁷

A relação oscilante entre os níveis da cidade, vinculada a essa espécie de encantamento pelo funcionalismo do maquinário que se iniciou no final do século XIX,

¹⁰⁴ PORTAS, Nuno. “O ciclo do betão em Portugal” in: *Arquitectura de engenheiros séculos XIX e XX Participação Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, s.n.

¹⁰⁵ Ibidem. s.n.

¹⁰⁶ Ibidem. s.n.

¹⁰⁷ CAMPOS, Álvaro de. *Ode Marítima*. Arquivo Pessoa. Obra Édita. Acedido em: 05/06/2019. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/135>

é justamente o que aqui se discute: o início da cidade moderna e sua relação metafórica e concreta com a ideia de crescimento e avanço, de chegar “mais alto”. A partir do “marco zero” da modernidade em Lisboa, cidade que foi reestruturada após 1755, pretende-se dar uma atenção especial para a presença dos guindastes na cidade contemporânea. De que forma encaramos suas qualidades estéticas na paisagem da cidade? Quando as negamos ou naturalizamos?

Na paisagem da cidade histórica, as máquinas são (talvez) objetos intrusos; não são Arquitetura (ao menos não em si mesmas, apesar de fazerem parte do processo) nem natureza, nem humanidade, mas são, sem dúvida, evidência de uma escala humana. Os guindastes, objetos de pura funcionalidade, carregam o teor de sua época, a lembrança da Arquitetura do Ferro do século XIX e um aparente contraste com um ambiente que, por vezes, remonta ao passado. Estabelecem diferentes relações com a arquitetura e seu entorno de acordo com a característica de cada planta, ponto de vista e “idade” do bairro. Fazem, eles mesmos, referências ao passado pelo qual precisou passar para chegar até onde – e quando – está. Desse modo, os guindastes carregam consigo o oculto de outros tempos e são, paradoxalmente, a própria contemporaneidade. Constroem, evidentemente, pontes no sentido literal, mas também no sentido metafórico, se pensarmos em sua ligação direta ao mesmo tempo com o passado e com o futuro.

A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.¹⁰⁸

¹⁰⁸ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” in *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Giorgio Agamben; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 69.

3. OS GUINDASTES

É nas documentações da Grécia Antiga que se pode encontrar, em relatos das viagens de Heródoto, desenhos técnicos e explicações sobre o funcionamento dos possíveis primeiros guindastes. Essas máquinas de levantamento de peso eram usadas para grandes construções desde o século V a.C., muito embora haja a hipótese pouco creditada de que pirâmides egípcias possam ter sido feitas também com a ajuda de tecnologia similar. No entanto, é popularmente difundido que indícios dos primeiros guindastes foram encontrados em um relevo em pedra ainda no século I a.C., em um túmulo romano, no qual se podia notar o desenho de um guindaste a construir um monumento.¹⁰⁹ Como já citado anteriormente, essas máquinas permaneceram sendo feitas de madeira até o período da Revolução Industrial, quando a inovação do ferro fundido transformou a história das máquinas e da arquitetura.

Um fato curioso a respeito dos guindastes é seu nome em inglês: *crane*. *Crane* é, ao mesmo tempo, o nome de uma espécie de pássaro, o mesmo pássaro que chamamos em português de grua (sabidamente outro nome dado aos guindastes), que é fêmea do pássaro grou. Não bastassem as analogias anteriores, *guindae* é o nome dessa mesma espécie de pássaros em japonês. No ballet, os japoneses apresentam *The ballet of cranes*, o que não corresponde a uma verdadeira dança dos guindastes, mas se trata de uma referência às tais aves esguias. Entretanto, uma literal dança dos guindastes já aconteceu – a performance ocorreu em Bristol, em 2015. O espetáculo coreografado foi chamado de *Mass Crane Dance* e foi produzido e idealizado pela artista britânica Laura Kriefman¹¹⁰. A partir de uma visão ao mesmo tempo crítica e artística, ela elegeu os guindastes como elementos centrais de sua produção.¹¹¹

¹⁰⁹ Até hoje, a fonte mais confiável sobre a história dos guindastes é o (aparentemente) único livro exclusivamente dedicado a contá-la, *The History of Cranes*, da série *Classic Constructions*, dos autores Oliver Bachmann, Heinz-Herbert Cohrs, Tim Whiteman e Brigitte Jenner, publicado pela KHL Public Publication em 1997. A informação de que os primeiros guindastes vieram da Grécia Antiga foi retirada do livro, enquanto muitas informações subreferenciadas foram encontradas nas redes e contam a história de outro modo.

¹¹⁰ A artista é, originalmente, coreógrafa, mas tem estendido seu trabalho para projetos interdisciplinares que a levaram a fundar um coletivo de artistas chamado Hellion Trace, do qual é hoje diretora, artista e produtora. Através do seu coletivo, Laura promove projetos interdisciplinares por todo o mundo, envolvendo artes performativas e criatividade tecnológica.

¹¹¹ Por se tratar de uma artista emergente, ainda não é possível encontrar uma bibliografia sobre ela e suas obras, mas há entrevistas concedidas e palestras suas nas redes, além de seu website profissional e do

Seu trabalho em Bristol uniu a coreografia dos guindastes com música e iluminação, numa tentativa da retomada da cidade por seus habitantes. Em palestra concedida ao TEDTalks¹¹², é possível ver Laura apresentar seu trabalho e defender que devemos recuperar nossas cidades e nossos horizontes que hoje parecem pertencer às grandes construtoras e aos governantes. Portanto, sua recente *Mass Crane Dance* abriu pertinentes questões sobre nossa atitude enquanto cidadãos diante das construções nas áreas urbanas.

Laura assume-se interessada pelos guindastes enquanto objetos relevantes por eles mesmos e buscou, portanto, colocá-los no centro das atenções quando produziu seu espetáculo de dança, compreendendo também o simbolismo desses objetos. Exalta-os quando diz que a forma da cidade influencia nosso senso de movimento, que nossas cidades estão dançando todos os dias. Considera os guindastes estruturas incríveis que capturam completamente a nossa imaginação, porque são capazes de levantar cargas de peso absurdo, com exatidão e maestria¹¹³. Mostra-se maravilhada pela mecânica dessas máquinas, como elas funcionam, como sobem, arqueiam-se, elevam-se. Enaltece seus contrapesos e alavancas, suas engrenagens, lendo seu movimento como uma autêntica dança. Além disso, não deixa de enaltecer as qualidades dos operadores dessas máquinas, os motoristas, em grande maioria homens, ou como ela diz “super homens”, já que podem comandar até 10 toneladas de aço.

Segundo a artista, os guindastes são sempre associados a dinheiro e usados como ferramentas modeladoras da cidade. São utilizados com o argumento de movimentar a economia saudável da urbe e representam, portanto, a mudança de algo que estava “incomodando” e precisou ser modificado. Ao mesmo tempo, Laura sublinha que os guindastes podem também representar um verdadeiro desastre quando se pensa que hoje somos cobrados para que tenhamos acesso ao panorama das grandes cidades, ao seu ar, à sua luz. Além disso, a artista também discute a falta de consentimento para que as grandes construções sejam feitas, sem uma verdadeira participação pública.

website do próprio evento *Mass Crane Dance* que me serviram como material de pesquisa. Além disso, uma pequena dúvida que tive foi gentilmente sanada por email pela própria Laura. Perguntei-lhe sobre a quantidade de vezes em que a *Mass Crane Dance* ocorreu, e ela me confirmou que o evento ocorreu uma única vez, apesar de ter sido reproduzida a mesma ideia no *Arcadia's Pagea*, Festival de Glastonbury.

¹¹² Choreographing cities | Laura Kriefman | TEDxLondon. jul. de 2016

[youtube.com/watch?v=Uh18FQs-NBc](https://www.youtube.com/watch?v=Uh18FQs-NBc) acessado em: 14/nov 2020.

¹¹³ Ibidem.

Quando Laura escolheu colocar três guindastes no centro da atenção de todos em Bristol (e no mundo, através da transmissão em direto pela internet), ocasião em que a cidade tornou-se o palco da performance das máquinas de construção, foi celebrada a infraestrutura que envolve os guindastes e seus espaços de construção. Com isso a artista propôs uma provocação: “Quem é o dono da cidade? Somos nós, são os governantes? São os grandes empresários?”

Apesar de essa ter sido uma abordagem única sobre os guindastes e sobre o próprio conceito de dança, a analogia humana entre homem e máquina no discurso artístico já havia sido citada por Siegfried Giedion em 1948, quando defendeu que a mecanização havia penetrado o subconsciente dos artistas. Na ocasião, cita a comparação que Giorgio de Chirico fez entre a imagem de seu pai e a força de uma máquina, quando sugeriu similaridade entre um homem de braços abertos e um guindaste.

I struggle in vain with the man whose eyes are suspicious and very gentle. Each time I grasp him, he frees himself by quietly spreading his arms...like those gigantic cranes...¹¹⁴

Como comenta Walter Rossa, na análise da cidade “tudo é uma questão de escala”¹¹⁵, e a linguagem urbanística é “um exercício de pura analogia, resulta do exercício contínuo das artes liberais pela sua comunidade ao longo do tempo”.¹¹⁶

Siegfried Giedion (1888-1968) ocupou-se dos efeitos da mecanização na vida humana em sua obra *Mechanization Takes Command: a contribution to anonymous history*. O historiador fez isso após ter escrito *Space, Time and Architecture* (1941), obra mais conhecida na qual sublinhou a existência de uma divisão entre pensamento e sentimento presente na sociedade contemporânea. Como continuidade, em *Mechanization...*, preocupou-se em mostrar como essa quebra entre pensamento e sentimento ocorreu através da mecanização. Atentou em preencher uma lacuna que

¹¹⁴ CHIRICO apud GIEDION. *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. Copyright 1948. Nova Iorque: Oxford University Press, 1970 (Third Printing), p. 58.

¹¹⁵ ROSSA, Walter. “Urbanismo ou o discurso da cidade” in *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*. ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p.35.

¹¹⁶ O autor chama nossa atenção para o fato de que muitas terminologias usadas na descrição de práticas urbanísticas advêm, por exemplo, de têxteis, a exemplo das palavras “traçado”, “tecido”, “malha” e “padrão”. Ibidem, p.34.

verificou, através da licença poética coincidente – ou não – de uma metáfora arquitetônica: “It has to bridge the gap that, since the onset of mechanization, has split our modes of thinking from our mode of feeling”. Percebeu, antes de mais nada, que havia uma verdadeira cegueira nessa discussão, em que se privilegiava o âmbito do sucesso econômico que esses adventos trouxeram, em um discurso que enaltece o avanço e o progresso acima de qualquer efeito colateral.

“(...) an amazing historical blindness has prevented the preservation of important historical documents, of models, manufacture’s records, catalogues, advertasing leaflets, and so on. Public opinion in general judges inventions and production exclusively from the point of view of their comercial success. To excuse this attitude the standard answer is: We never look hackward. We look foward.”¹¹⁷

Um intrigante fato de sua pesquisa está na assumida falta de bibliografia com a qual se deparou, o que o levou a concluir que seu livro provavelmente serviria mais para revelar as tais lacunas existentes do que para preenchê-las, em termos de investigação. De fato, após sua pesquisa, seu livro permanece sendo um dos poucos a ocupar esse particular ponto de análise, apesar dos avanços trazidos por Baudrillard quando escreveu *O Sistema dos Objetos*, no qual o autor revelou ter feito a leitura do livro de Giedion¹¹⁸. Ainda assim, no que diz respeito à relevância de sua análise, o autor defende: “Reasearch is needed into the links existing between industrial methods and methods used outsider industry – in art, in visualization.”¹¹⁹ Convenientemente, tal afirmação age em defesa do presente trabalho. A análise de Giedion avança para longas e exaustivas sub-categorias de objetos e momentos da história que abarcam o século XIX como o primeiro momento

¹¹⁷ GIEDION, Siegfried. *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. Copyright 1948. Nova Iorque: Oxford University Press, 1970 (Third Printing), p. v.

¹¹⁸ Em sua pesquisa, Baudrillard avança a discussão para a questão da coleção e dos objetos de uso doméstico, como fica evidente em seu comentário sobre a obra de Giedion:

“A um nível muito mais elevado, a análise, a um só tempo funcional, formal e estrutural, dos objetos em sua evolução histórica que encontramos em Siegfried Giedion (*Mechanization takes command*, 1948), essa espécie de epopeia do objeto técnico, assinala as mudanças de estruturas sociais ligadas a essa evolução técnica, mas pouco diz sobre como os objetos são vividos, a que necessidades, além de funcionais, atendem, que estruturas mentais misturam-se às estruturas funcionais e as contradizem, sobre que sistema cultural, infra ou transcultural, é fundada a sua cotidianeidade vivida.” BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 10.

¹¹⁹ GIEDION, Siegfried. *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. Copyright 1948. Nova Iorque: Oxford University Press, 1970 (Third Printing), p. vi.

histórico a representar graficamente o movimento, confirmando a ideia de que uma visão racionalista do mundo tem na mecanização seu produto final. “Mechanization (...) is the end product of a rationalistic view of the world.”¹²⁰. Com essa afirmação resgatamos o que já foi dito em relação à importância das descobertas da perspectiva linear e todos os avanços da geometria, incluindo o contributo do plano cartesiano, que acompanham inevitavelmente a história da paisagem enquanto um gradual rompimento entre natureza e sociedade.

Hoje podemos colocar em questão o nosso olhar naturalizado diante da própria escala humana das paisagens urbanas, já que demos passos adiante de quando a paisagem foi uma “descoberta” mais ou menos problemática, uma manifestação de desenvolvimento civilizatório e de seus cenários “anti-naturais”. Talvez, nesse sentido, os guindastes sejam evidências extremas de uma forte intervenção na imagem de Lisboa, elementos que fazem dela indício absoluto do que foge ao elemento paisagístico *natural*.

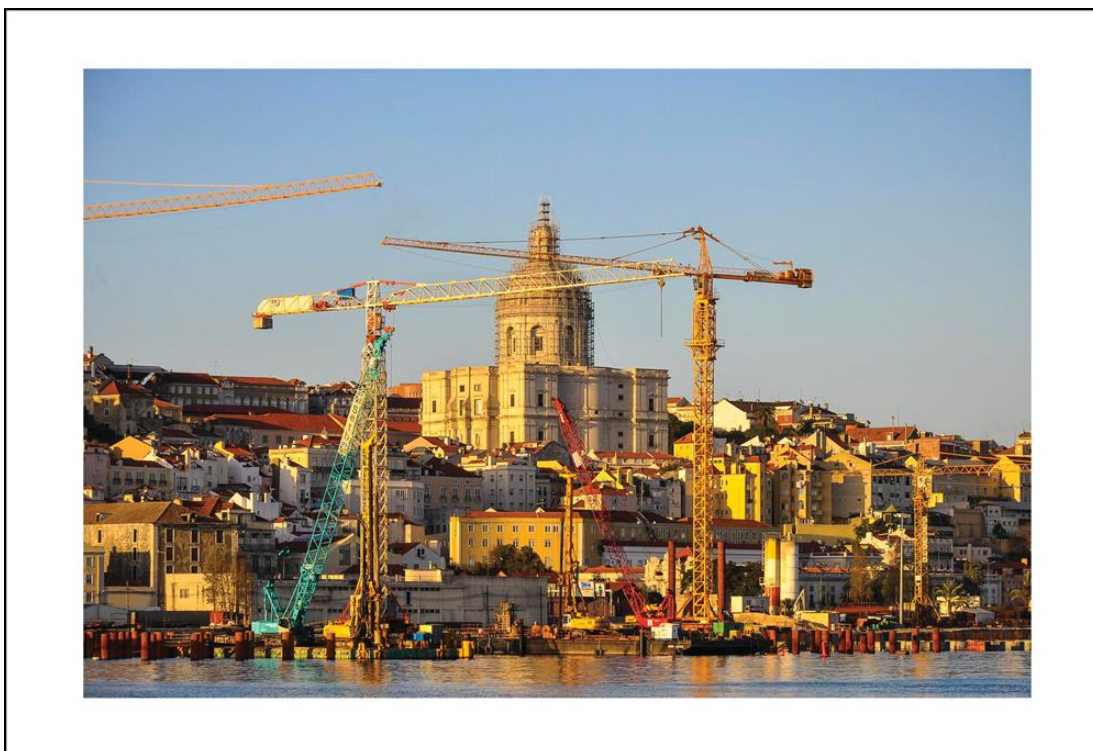
Mas, afinal, diante do que já foi dito, o que os numerosos guindastes dizem sobre o momento atual da cidade de Lisboa e o que faz deles pontes que conectam a cidade e os habitantes com seu passado? Que futuro prospectam? Além de podermos vê-los também como uma ponte, no sentido figurado, que nos ajudam a transitar pelo fio condutor “passado-presente-futuro”, será que também podemos vê-los como capazes de nos ligar um pouco mais ao céu, como o que Roland Barthes diz ter sido um feito da torre Eiffel? “Antes incluso del nacimiento de la torre, el siglo XIX había sonado a menudo con edificios cuya altura sería sorprendente, pues era un siglo de hazañas técnicas, y la conquista del cielo excitaba otra vez la humanidad.”¹²¹

¹²⁰ Ibidem, p. 46.

¹²¹ BARTHES, Roland. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Tradução: Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2001, p.60.

3.1 – SOBRE O CÉU DE LISBOA

- ANÁLISE FOTOGRÁFICA DOS GUINDASTES -



122

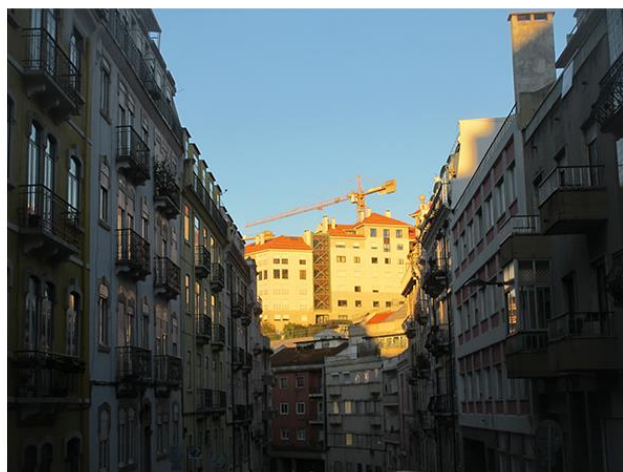
O uso do termo “sobre” no título deste segmento serve-se de seus dois evidentes sentidos: tanto a acepção “acerca de”, quanto “por cima de”. E diante do último sentido, reporto-me a um desafio que a estrutura geográfica da cidade de Lisboa, com seus desníveis de relevo, propõe a seus habitantes: levantar o olhar, mirar para o alto, relacionar-se constantemente com a possibilidade de elevar o olhar, ainda que não seja uma cidade de grandes arranha-céus. Hoje, dos miradouros à Baixa, sobre a Lisboa contemporânea, alongamos o olhar e encontramos no alto, a cruzar diagonalmente um azul inimaginável e identitário desta cidade, as rígidas linhas (comumente) amarelas dos guindastes, a contrastar e preencher espaços vazios do que então seria apenas o espelho invertido das águas do Tejo, o céu ¹²³.

¹²² Imagem do fotógrafo francês Olivier Perrin, exposta na Lisbon Gallery, em Lisboa, em decorrência da exposição “Lisboa, pelas curvas da cidade”, comissionada por Fernando Ribeiro. Duração: 06/12/2019-21/02/2020.

¹²³ Este céu de luz única tem um razão de ser, bem como este espelho d’água: “Com suas colinas abertas para um vale, apresenta uma forma semelhante à dos concentradores solares. Essas colinas e o casario que sobre elas se encontra distribuído, refletem e concentram a luz na zona baixa da cidade, que continua a ser

“As cores de Lisboa são extraordinariamente importantes porque conferem uma tonalidade que é difícil de encontrar noutros sítios do mundo”.¹²⁴ A importância dos efeitos da luz na cidade é mencionada por Lampreia, que a define como aquela que “revela e condiciona o lugar”:

A luz, abstrata na sua essência, é a matéria mais rarefeita; conjugada com fenómenos geográficos e meteorológicos, adquire a dupla capacidade de tornar visível e condicionar a arquitectura da cidade. Trata-se de uma matéria viva e imprevisível, que quando se altera interfere com o nosso comportamento e com o espaço que habitamos. A luz é acima de tudo energia, mas é também aquilo que torna visível e que revela o lugar, é a matéria que revela todas as outras.¹²⁵



126

Quanto aos guindastes, por serem altos, muitas vezes mais altos que as casas e prédios, podem alongar nosso olhar.

a mais emblemática.” EIRÓ, Ana. *A luz de Lisboa*. Entrevista com os comissários da exposição. Museu de Lisboa, 2015, p.19.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ LAMPREIA, Carlos. “Lisboa, matéria e cor, ou Vicente entre o formal e o informal” in: *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro, (coord.). Lisboa: Theya Editores, 2010, pp. 162.

¹²⁶ Rua Damasceno Monteiro, Anjos.

I. PANORAMAS

Há também em Lisboa a constante ideia de mirar que se relaciona inevitavelmente, e ao mesmo tempo, com a luz e os desníveis da cidade. Mirar como modo de focar objetivamente, alcançar um objetivo final que só pode ser atingido em uma determinada direção, mas também mirar como meio de observar a paisagem de cima, de uma certa distância assumida que permite a contemplação de uma vista. Basicamente, pode-se dizer que um miradouro¹²⁷ é um ponto alto de um território que conduz o observador a perceber a paisagem de seu entorno de um ponto de vista mais alargado do que se estivesse em um plano térreo.

Os miradouros da cidade de Lisboa são elementos característicos que surgem como consequência da topografia da cidade. Proporcionam continuidade visual. Estão situados nos pontos mais altos de Lisboa e convidam-nos a sobrevoar a cidade através de experiências visuais.¹²⁸

Hoje, se formos a miradouros como o Nossa Senhora do Monte¹²⁹, Santa Catarina¹³⁰, ou mesmo ao atravessar a ponte 25 de Abril (assumindo-a também como um miradouro, nos termos apresentados), para citar alguns exemplos, podemos observar a presença de numerosos guindastes concentrados em diversos pontos da cidade. Entretanto, apesar de não ser preciso um miradouro para notarmos um guindaste, esses pontos altos podem nos servir para que percebamos seu conjunto a atuar paralelamente

¹²⁷ Alguns dos miradouros de Lisboa têm relação com a Lisboa oitocentista, como o Miradouro de Santo Estêvão, que fica no adro da Igreja de Santo Estêvão (classificada como Monumento Nacional), cuja construção original data do século XII. Devido ao terramoto de 1755, a igreja foi reedificada em 1773 em estilo barroco. Também do Miradouro do Parque Eduardo VII observamos a estátua do Marquês de Pombal e o seu leão contemplando a Baixa que reconstruiu. O Miradouro dos Moinhos de Santana corresponde aos Moinhos de Santana construídos no século XVIII no Parque Florestal de Monsanto para as freiras Dominicanas Irlandesas do Convento do Bom Sucesso.

¹²⁸ FARINHA, Andrea Magalhães. *Lisboa e as Colinas: vivência pedonal*. Repositório das Universidades Lusíada. Lisboa, 2015, p. 44.

¹²⁹ Localizado na Freguesia de São Vicente, Graça, o miradouro fica no adro da Ermida de Nossa Senhora do Monte e reserva uma extensa vista panorâmica voltada para a Mouraria, o Castelo de São Jorge, o rio Tejo e a Ponte 25 de Abril.

¹³⁰ Localizado em uma das sete colinas de Lisboa, na freguesia da Misericórdia, o miradouro data de 1883. É possível acessá-lo através do elevador da Bica. Voltado para o rio, dele avista-se o porto de Lisboa, a freguesia de São Paulo, os bairros da Lapa e da Madragoa, Almada e seu Cristo-Rei, a Ponte 25 de Abril, para citar os apenas os principais pontos. No local já existiu uma cruz de madeira indicadora do caminho do porto. Em 1927 foi inaugurado um monumento dedicado ao gigante Adamastor, figura mítica citada por Camões na clássica obra *Os Lusíadas*.

na imagem da cidade.

Outro aspecto importante a se considerar quando falamos de paisagem é o uso do termo horizonte. O conceito de horizonte em uma cidade com tantos contrastes e desníveis de relevo só pode ser aplicado no plural: horizontes. Mesmo porque, segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o horizonte pode ser compreendido tanto como “um espaço terrestre que a vista abrange” quanto, em sentido figurado, como “a linha que termina o céu de um quadro”. Diante do objeto em questão, é possível trabalhar a ideia de horizonte nos dois sentidos. Trata-se, literalmente, de uma questão de *ponto de vista*.

A própria ideia de *ponto de vista* pode ser um elemento chave para pensarmos a cidade de Lisboa e seus guindastes, bem como pode ser um convite para pensarmos os desníveis da cidade através das diretrizes de análise urbana apontadas por Kevin Lynch. Segundo o urbanista, a paisagem urbana envolve as ideias de passagem do tempo e contemplação, sendo que, como vimos, a forma visual da cidade é efetivamente um problema de design e, portanto, atual, já que o processo de urbanização é relativamente recente, lembrando sempre que “Não existe um resultado final, mas somente uma contínua sucessão de fases.”¹³¹ Mas a imagem da cidade não é somente mutável no que diz respeito ao tempo, que a modifica inevitavelmente através das ações naturais e humanas, mas desenha também o caminho de nosso pensamento na mesma medida em que nosso pensamento desenha a cidade.

O pensamento toma forma na cidade; e por sua vez as formas urbanas condicionam o pensamento. Porque o espaço, não menos que o tempo, é engenhosamente reorganizado nas cidades: nas linhas e contornos das muralhas, no estabelecer planos horizontais e elevações verticais, no utilizar ou contrastar a conformação natural...¹³²

¹³¹ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Arte e comunicação. Tradução: Edições 70, Porto, 1960, p.12.

¹³² MUMFORD, Lewis. *The culture of cities*, 1938. ed. brasileira: Belo Horizonte, 1961.

panorama



133

Quanto aos guindastes, quando vistos da perspectiva do miradouro do Monte Agudo, na zona da Vila Cândida, é possível vê-los mais ou menos fundidos com a paisagem. Alguns participam do *skyline* e dialogam em certa harmonia com os prédios modernos. A diferença entre zonas com construções modernas e outras mais antigas fica evidente na imagem, como se houvesse uma linha divisória entre a “massa de cidade” de dois terços da imagem para baixo, enquanto na linha próxima ao horizonte estão elementos modernizados.

Na Lisboa vista de Almada os guindastes são visíveis, porém distantes. É preciso fazer um certo esforço para encontrá-los.

panorama



134

II. EIXOS E GEOMETRIA

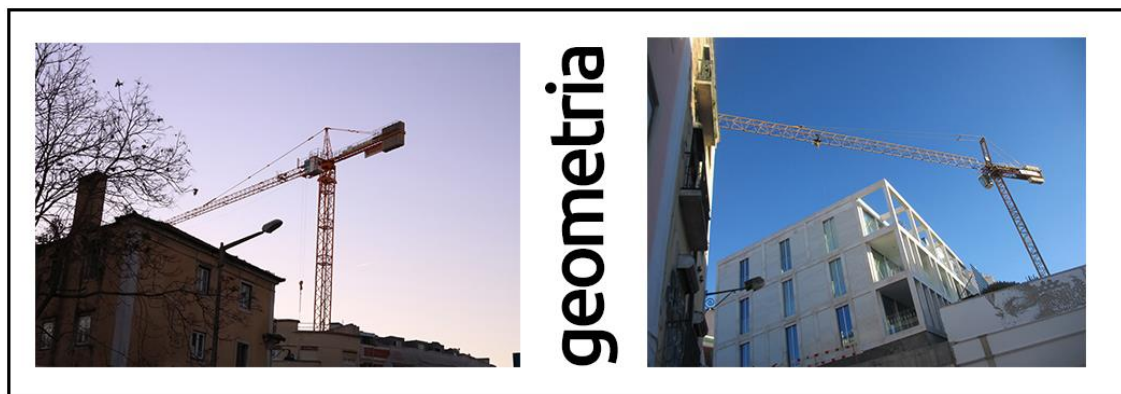
¹³³ Vista a partir do Miradouro do Monte Agudo, localizado na Penha de França.

¹³⁴ Lisboa vista do Castelo de Almada.

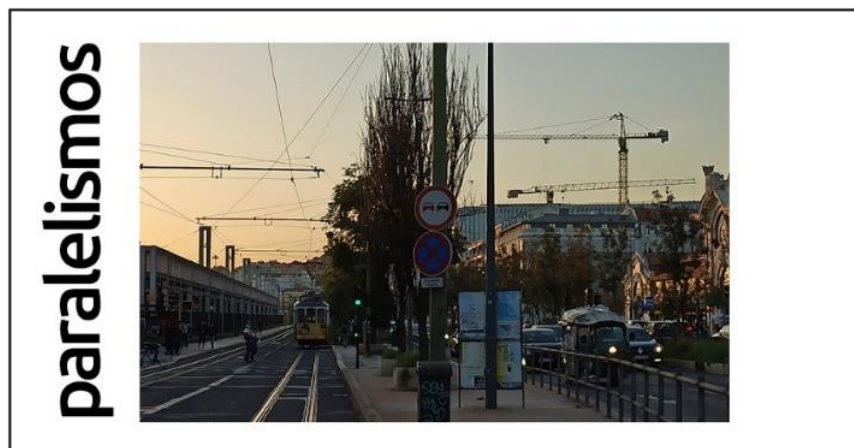
A ideia de que o pensamento toma forma na cidade pode nos ajudar a visualizar o guindaste como dois grandes eixos, sendo um deles horizontal e outro vertical, a traçar o céu como uma régua, “no utilizar ou contrastar” ele mesmo com a “conformação natural, sob a lógica do plano cartesiano.



A relação entre as linhas paralelas e transversais dos prédios e da própria estrutura de andaimes com os guindastes torna-se evidente de determinados pontos de vista, de onde se pode avistar um jogo geométrico de linhas e ângulos entre os objetos presentes nas cenas.



III. PERSPECTIVA, PARALELISMOS E COREOGRAFIA



Também há ocasiões em que as linhas dos guindastes “conversam” coreograficamente com as transversais dos postes de luz, gerando uma harmonia curiosa com os outros elementos da paisagem, que os transformam em elementos similares, atuando em paralelo. “A imagem de uma dada realidade física pode alterar ocasionalmente o seu tipo se as circunstâncias de observação forem diferentes.”¹³⁵



A mudança de perspectiva que ocorre em ajustes espaciais invulgares aproxima-nos da possibilidade de estranharmos esses objetos que são, por vezes, naturalizados pelo nosso olhar. A experiência de olhar um guindaste de perto, por exemplo, pode gerar uma certa curiosidade que confirma o reconhecimento de sua magnitude. Ou seja, se sua presença constante no horizonte não nos surpreende tanto, sua proximidade pode gerar algum tipo de surpresa. Nesse caso, serve-nos a definição dada por Kevin Lynch aos pontos marcantes, que são “normalmente representados por um objeto físico, definido de

¹³⁵ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Arte e comunicação. Tradução: Edições 70, Porto, 1960, p.59.

um modo simples (...). O seu uso implica a sua distinção e evidência, em relação a uma quantidade enorme de outros elementos.”¹³⁶

Quando se faz possível observar um guindaste do plano térreo, uma mudança interpretativa pode ser gerada no observador. A mudança de nível, neste caso, promove duas visões que acontecem sequencialmente. Primeiro, o bloqueamento da vista pela proximidade de plano; segundo, a elevação do olhar a uma espécie de *contra-plongée* cinematográfico.

Na foto da Sé de Lisboa, também conhecida como Igreja de Santa Maria Maior, vemos um ótimo exemplo de um *contra-plongée* cinematográfico. Ao mesmo tempo, é escancarado o contraste entre o velho (a própria catedral) e o novo (o guindaste).

Ironicamente a imagem ilustra também um bom acordo entre o velho e o novo, pois neste caso o guindaste é usado para a manutenção das imagens fortes da cidade, a preservação de seu patrimônio, levando em conta que a igreja passa constantemente por revitalizações.



137

Mudança de perspectiva:
o mesmo guindaste da
Catedral da Sé visto do
Torreão Poente anuncia
reparos à distância e
torna-se um detalhe na
paisagem ampliada.



¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Na imagem: o *contra-plongée* do guindaste e da Catedral da Sé visto de perto.

IV. ARQUITETURA MODERNA X BAIRRO HISTÓRICO

Nos bairros modernos parece mais fácil desconsiderar os guindastes na paisagem, mesmo que estejam evidentes. É como se o nosso olhar estivesse programado para não enxergar como elementos relevantes, principalmente se vistos de longe. De um modo geral, são automaticamente incorporados ao todo por nosso olhar, tornando-se objetos invisíveis da imagem da cidade, uma ironia diante de sua grandeza. Já estão incorporados e naturalizados principalmente quando a arquitetura do entorno aproxima-se de sua estética, meramente geométrica e pouco trabalhada.



138

Já no bairro histórico o guindaste funciona como os elementos de um *backstage* de uma peça teatral ou produção cinematográfica cujo foco principal não são as estruturas que a possibilitam acontecer, mas sim os personagens e elementos dessa cena devidamente preparados para exercerem um protagonismo visual. Entretanto, muitas vezes as interferências do *backstage* estão ali, diante de nossos olhos, e podemos escolher entre concentrarmo-nos somente nos atores e no cenário ou olhar para o “todo” numa espécie de autodireção fotográfica do olho, servida de outros artifícios disponíveis ao

¹³⁸ À esquerda ponto de vista dos guindastes em Saldanha. À direita, guindaste de edifício em construção recente de Alcântara.

redor, que podem camuflar ou evidenciar a presença desses objetos. Tais modos de olhar implicam diferentes interpretações. Mas é no bairro histórico que essa impressão de um *backstage* fica bem evidente.



139

Os guindastes acabam impõe sua presença até mesmo nos cartões-postais da cidade, como na imagem à direita.

Quando os guindastes coexistem com patrimônios históricos na mesma paisagem, a relação passado-presente-futuro é escancarada. Mesmo em segundo plano na imagem, ocupam o céu, “conversam” com a arquitetura de seu entorno, com os monumentos. Sinalizam mudanças, atualizações e manutenções da História.



140

¹³⁹ À esquerda, rua do Jardim do Regedor, na Baixa de Lisboa. À direita, vista do miradouro de Santa Catarina. Imagem retirada do site: <https://mylisbonbliss.blogspot.com/2013/08/miradouro-de-santa-catarina-has-new-suit.html>. Acedido em 07/11/2018.

¹⁴⁰ Traçada por Eugénio dos Santos após o terremoto de 1755, a Praça do Comércio abriga a estátua de Dom José I em seu centro. Feita por Joaquim Machado de Castro em 1775, é a primeira estátua equestre realizada em Portugal. O Arco da Rua Augusta é também presença notável na praça. O Arco do Triunfo da Augusta foi inaugurado em 1875 e dotado de esculturas de Célesin Anatole Calmels e Vítor Bastos.

patrimônio histórico



141

patrimônio histórico



142

V. DESNÍVEIS

A relação espacial dos elementos da cidade analisada por níveis interessa-nos inteiramente a partir do momento em que assumimos que o espaço que os guindastes ocupam no chão é menor do que o espaço que eles ocupam no céu, onde podem ser notados mais facilmente pelos nossos olhos por estarem mais “livres” de outras

¹⁴¹ À esquerda, a estátua equestre do Rei Dom João I, erguida em 1971 na praça da Figueira. À direita, o edifício da Assembleia da República, ou Palácio da São Bento, localizado na rua de São Bento, construção original dos finais do século XVI que passou por diversas remodelações ao longo dos séculos XIX e XX. Somente em 1976 passou a ser a sede da Assembleia da República.

¹⁴² Também conhecida como praça de Dom Pedro IV, a Praça do Rossio abriga em seu centro a estátua de Dom Pedro IV, monumento erigido em 1870. Há também duas fontes que compõem a imagem da estátua, uma em cada extremidade da praça, que foram instaladas em 1889.

informações visuais.

É importante considerar que, se variarmos o ponto de vista de observação da cidade, pode não ser exatamente necessário elevar o olhar para percebermos a presença dos guindastes, justamente por fazerem, quase naturalmente, parte de muitos dos horizontes de Lisboa. A existência de pontos altos e baixos na cidade geram, por vezes, equivalências em relação à altura dos guindastes com a de pontos mais altos.

Os níveis, enquanto planos verticais (quase sempre) naturais da cidade, são, neste caso, elementos de grande importância para pensarmos a interferência dos guindastes na paisagem da cidade.



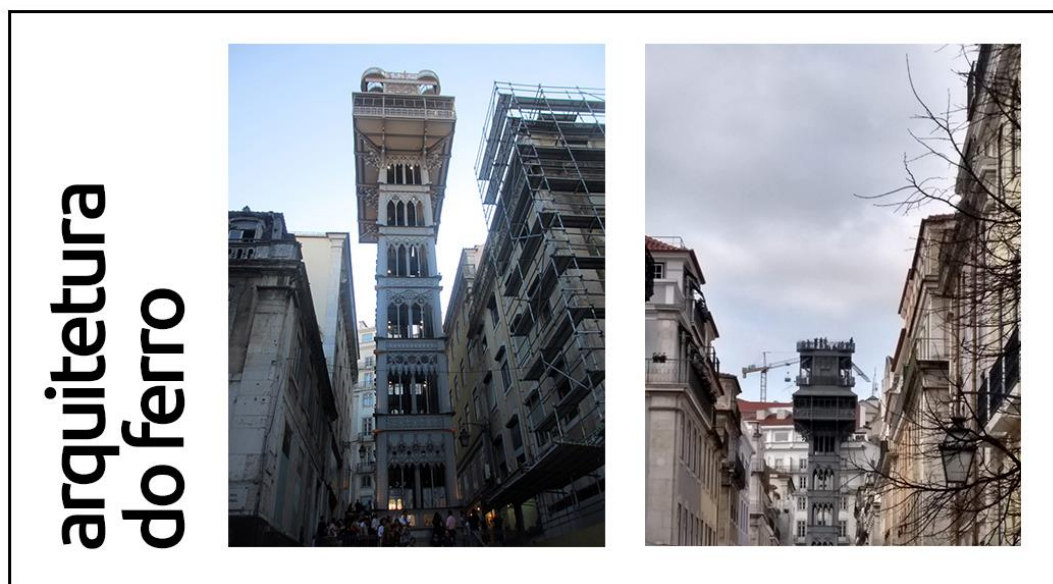
Em todo caso, como vimos, a relação espacial com outros elementos e a mudança de nível podem alterar nosso olhar, já que “o domínio espacial pode causar elementos marcantes de duas formas: tornando um elemento visível de muitos outros pontos (...), ou criando um contraste local com os elementos circundantes, isto é, sendo uma variante em altura ou constituição.”¹⁴⁴

¹⁴³ Vuelas da Mouraria.

¹⁴⁴ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade. Arte e comunicação*. Tradução: Edições 70, Porto, 1960, p.91.

VI. SIMILITUDES

- ARQUITETURA DO FERRO –

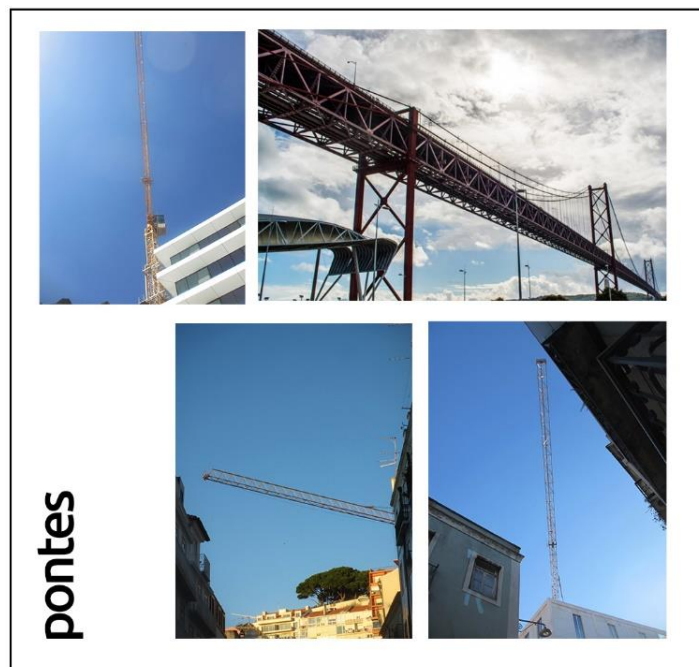


145

Na foto, é curiosa a similitude estética entre o Elevador de Santa Justa e o guindaste que se localiza logo atrás. No entanto, enquanto o guindaste é um objeto secular, o Elevador de Santa Justa faz parte de uma série de obras que, na modernidade, foram criadas em defesa de uma estética funcionalista e simbolizam o momento histórico de sua criação. Ou seja, apesar de terem por característica comum a evidência de suas estruturas, o guindaste e o elevador diferem muito em termos de função e uso, apesar da evidente semelhança na crueza dos materiais que os constituem e sua convergência estética.

¹⁴⁵ Elevador de Santa Justa, localizado na Baixa Pombalina, também conhecido como Elevador do Carmo, tem duas entradas: uma pela rua de Santa Justa e outra pelo Largo do Carmo. É classificado como monumento nacional, abrangendo as ruínas da Igreja do Carmo. Obra de realização do Engenheiro Raoul Mesnier de Ponsard, datada de 1902.

— SIMILITUDE COM PONTES —



É evidente a semelhança de desenho, estrutura e material (ferro) entre os guindastes e a Ponte 25 de Abril. A similitude desses objetos é literal e inquestionável. Trata-se das mesmas evidentes formas, mas destinadas a funções distintas. Enquanto a ponte possui uma identidade particular – estabelece-se imóvel a serviço da conexão entre Lisboa e Almada –, os guindastes, objetos móveis, sem qualquer identidade própria, podem estar em qualquer lugar, a serviço da construção ou revitalização de novos edifícios.



Também há um sentido simbólico na similitude entre guindastes e pontes, o de estabelecer a ligação entre um objeto e outro em um determinado recorte de cena, como, por exemplo, quando o guindaste liga um edifício a uma árvore ou a outro edifício. Os guindastes rasgam o céu em linha reta e conectam elementos visuais que estariam, não fosse sua presença, dissociados uns dos outros. Esses objetos participam, modificam e criam um desenho novo na paisagem.

VII. COPIOSIDADE

É possível encontrar uma grande quantidade de guindastes próximos uns aos outros em alguns pontos da cidade, como Alcântara e Cais do Sodré, o que pode contribuir (positiva ou negativamente) com a imagem que formamos do local. A imagem de uma cidade “em progresso” ou “tão deteriorada a ponto de precisar de muitos reparos” fica a critério de como cada um encara essa transformação.



Viajando de Almada para Lisboa, os primeiros guindastes de Alcântara já começam a surgir no início da ponte 25 de Abril, mas registrá-los de cima, de onde ironicamente se podem visualizá-los muito bem, é uma tarefa difícil, já que se confundem com as estruturas de ferro da própria ponte e com a grande quantidade de prédios. Ali eles se misturam com seu entorno, gerando uma imagem poluída e cheia de interferências

¹⁴⁶ Guindastes vistos a partir do Cais do Sodré.

que faz deles elementos visuais difusos.



147

VIII. FUNDIDOS NA PAISAGEM

Pode-se traçar um paralelo entre o que se vê de cima da ponte e de outros pontos da cidade. Os guindastes que estão incorporados à Lisboa misturam-se à paisagem, por vezes nem mesmo sua verticalidade se destaca, pois é anulada pela altitude das colinas. Das colinas do Castelo de São Jorge, por exemplo, não se veem com precisão guindastes que não estejam à beira do rio, ainda que estejam presentes. Ficam camuflados pela quantidade numerosa de prédios.



148

¹⁴⁷ Guindastes visto a partir da Ponte 25 de Abril.

¹⁴⁸ Fragmento da cidade histórica a partir do Castelo de São Jorge.

IX. POÉTICAS

A relação de um guindaste com seu entorno pode atribuir um ar poético à sua presença. O cruzamento das linhas retas de suas estruturas com os fios dos elétricos, o pôr do sol no miradouro da Graça, os contrastes com desenhos naturais de galhos, folhas e frutos de árvores, a revoada dos pássaros, são apenas alguns exemplos de situações nas quais se pode encontrar poesia nesses objetos mecânicos triviais. Por vezes são meros coadjuvantes, outras vezes são protagonistas da imagem, sendo objetos centrais de fragmentos da cidade ou desenhando sua silhueta.



¹⁴⁹ Contextos variados nos quais os guindastes tornam-se elementos poéticos da paisagem. Zonas: Penha de França, Graça, Baixa Pombalina e Campolide.

X. IMAGINÁRIO MARÍTIMO / NÁUTICO

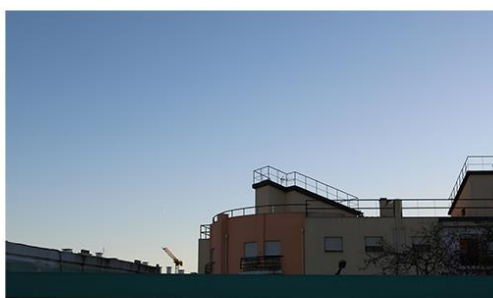
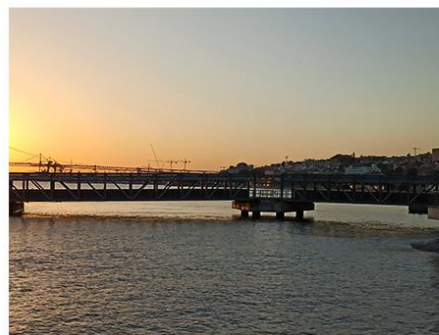
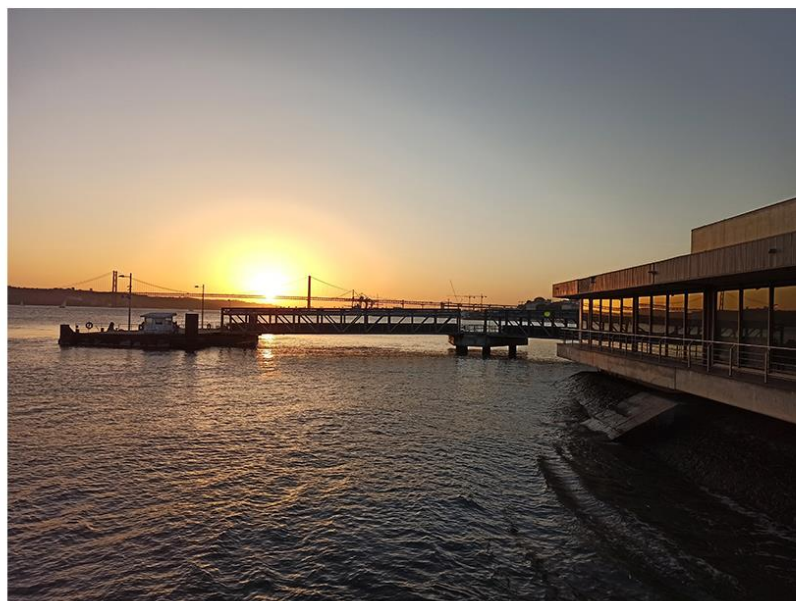
E vós, ó coisas navais, meus velhos brinquedos de sonho!
Componde fora de mim a minha vida interior!
Quilhas, mastros e velas, rodas do leme, cordagens,
Chaminés de vapores, hélices, gáveas, flâmulas,
Galdropes, escotilhas, caldeiras, colectores, válvulas;
Caí, por mim dentro em montão, em monte,
Como o conteúdo confuso de uma gaveta despejada no chão!
Sede vós o tesouro da minha avareza febril,
Sede vós os frutos da árvore da minha imaginação,
Tema de cantos meus, sangue nas veias da minha inteligência,
Vosso seja o laço que me une ao exterior pela estética,
Fornecei-me metáforas imagens, literatura,
Porque em real verdade, a sério, literalmente,
Minhas sensações são um barco de quilha pró ar,
Minha imaginação uma âncora meio submersa,
Minha ânsia um remo partido,
E a tessitura dos meus nervos uma rede a secar na praia!¹⁵⁰

Já nos primeiros guindastes que é possível avistar a partir do Cais do Sodré, para fora da margem do rio, nota-se que são presenças imponentes no céu, já que possuem largura superior a qualquer arquitetura envolvente e equiparam-se em altura às maiores construções, apesar de ainda confundirem-se um pouco com os guindastes da zona portuária. Mas essa sensação estende-se cidade adentro, quando olhamos para as partes mais altas dos prédios em bairros afastados do rio.

A presença forte e marcante do Tejo instaura uma atmosfera náutica em toda a cidade. Até mesmo quando olhamos para o céu e vemos os guindastes que participam de sua imagem, podemos encontrar uma referência ao porto, mesmo quando distantes do cais. Uma cidade portuária atrai temas náuticos para o imaginário de seus habitantes, permite-nos olhar para o céu e ver imagens que lembram barcos ou navios, o que é reforçado quando há guindastes presentes na cena. São interpretações que talvez não possam ser feitas em cidades onde a presença da água não seja tão ativa.

¹³⁶ CAMPOS, Álvoro de. *Ode Marítima*. Arquivo Pessoa. Obra Édita. Acedido em: 05/06/2019.
<http://arquivopessoa.net/textos/135>

imaginário náutico



151

¹⁵¹ De cima para baixo, as três primeiras fotos são do Cais do Sodré. As duas últimas imagens são, respectivamente, da esquerda para a direita, do Mercado da Penha de França e de um edifício da Rua Andrade, no Intendente.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os guindastes estão inegavelmente presentes e ativos na cidade de Lisboa, em constante denúncia de que “algo novo” está por vir, que eles mesmos não permanecerão, mas que certamente, após sua presença, as coisas não voltarão a ser as mesmas. Tornam-nos absolutamente cientes de que a paisagem que hoje vemos é efêmera, ao mesmo tempo que a idade da arquitetura do entorno muitas vezes nos informa persistência, resiliência e durabilidade. O guindaste, enquanto objeto que atua literalmente na construção e reparação de objetos imóveis, é ele mesmo um grande objeto móvel que opera de modo particular e, por que não, está suscetível à poesia de sua condição para os olhares mais sensíveis à imagem da cidade:

E o giro lento do guindaste que, como um compasso que gira,
Traça um semicírculo de não sei que emoção (...) ¹⁵²

Nesse sentido transitório, é sempre um meio, nunca um fim. Assim, prenuncia o novo ao mesmo tempo que é, já em si, a concreta mudança. Poderíamos dizer que esse objeto é a própria “cara” da transformação da cidade. É evidente que muitas áreas das artes, como a pintura, a música ou a poesia também contribuem e “ilustram” conceitos abstratos. ¹⁵³ Mas, talvez, no caso de uma imagem complexa como a da cidade, pensar um objeto banal, por vezes ignorado, e passar a fazer o exercício de afastarmos o olhar em direção a ele possa nos trazer, senão respostas, novas perguntas. Se o objeto guindaste não tem por si só uma qualidade artística, nosso modo de olhar para ele pode torná-lo meio de expressão artístico-filosófica, quando não evidência histórica. Entretanto corresponde àqueles “verdadeiros” *objetos de design*, dos quais a autoria não importa e a neutralidade é aparentemente absoluta.

¹⁵² CAMPOS, Alvaro de. *Ode Marítima*. Arquivo Pessoa. Obra Éditada. Acedido em: 05/06/2019. <http://arquivopessoa.net/textos/135>. (Foi respeitada a diagramação original do poema).

¹⁵³ “O design de uma cidade é assim, uma arte atemporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas de outras artes temporais como, por exemplo, a música. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas, anuladas. Isto acontece a todo passo.” LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade. Arte e comunicação*. Tradução: Edições 70, Porto, 1960, p.11.

Antes de se começar a usar a palavra *design* para indicar uma forma correcta de produzir objectos que respondem a funções necessárias, esses objectos eram já produzidos e continuam a sê-lo, e cada vez melhor de acordo com os materiais e tecnologias usados. São objectos de uso quotidiano em casa e nos locais de trabalho e as pessoas compram-nos porque não seguem as modas, não têm problemas de símbolos de classe, são objectos bem projectados e não importa por quem. Este é o verdadeiro *design*.¹⁵⁴

Além disso, podemos nos munir de uma documentação histórica, através da fotografia e da escrita, produzindo um recorte do tempo-espço da Lisboa histórica hoje que contrasta a contemporaneidade de seus guindastes com as várias camadas de história de sua arquitetura. Há também o contributo da recente conquista da arqueologia industrial que legitima o interesse sobre um objeto como o guindaste.

A presença dos guindastes na cidade não faz deles necessariamente parte de uma paisagem industrial. Entretanto, quando não tratamos propriamente desta paisagem, podemos referenciá-la no contexto da cidade em (re)construção, tendo em vista que se trata da presença de máquinas industriais, ainda que de construção civil, em uma imagem extremamente modificada pela escala humana.

A rápida mudança da face visível da Terra na sequência da Revolução Industrial pôs em causa as idealizações que tendiam a associar as paisagens a fragmentos de uma natureza intocada, a bela natureza cantada por poetas e artistas. A experiência mostra, pelo contrário, uma natureza não só humanizada pelo ver e pelo representar, mas efectivamente alterada no aspecto visível em resultado de constantes transformações, pela crescente extensão das cidades, a invasão do mundo rural por edificações semelhantes às citadinas, rompida por estradas percorridas em meios de transporte de alta velocidade: prevalece a imagem geral de um mundo dominado pela presença humana, acompanhada, por sua vez, e cada vez mais, pela capacidade transformadora das máquinas, um mundo de onde o natural se teria definitivamente retirado.¹⁵⁵

¹⁵⁴ MUNARI, Bruno *apud*. DESCARTES, René. *Das coisas nascem as coisas*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 113.

¹⁵⁵ SERRÃO, Adriana Veríssimo. “A paisagem como problema da filosofia” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2a edição revisita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, p. 20.

O natural foi retirado, a cidade expandiu-se, e nós, hoje, precisamos decifrar o óbvio: desnaturalizar o olhar diante da artificialidade trivial das máquinas para então as (re)considerarmos na paisagem. Tal exercício pode nos ajudar a pensar o guindaste como aparente *coisa pura* ou *pura funcionalidade*, elevando-o talvez a seu extremo oposto, *conceito puro*. Tento, assim, de algum modo, extrair “um sumo de subjetividade” diante de sua funcionalidade. Busco significados e outras funcionalidades ocultas em sua intenção primeira, a de uma ferramenta da engenharia civil, e o faço justamente por isso. Uma *coisa* nunca é só uma *coisa*.

Os guindastes são objetos gigantes e fazem-se tanto evidentes como evidências da característica efêmera da paisagem de qualquer cidade, além de representarem, ao mesmo tempo, a tentativa humana de preservação do patrimônio histórico. Em termos quantitativos, impressionam particularmente em Lisboa por estarem “em toda parte” e, quando ocupam a cidade histórica, promovem um forte contraste entre o velho e o novo. No que diz respeito ao seu tamanho, poderíamos qualificá-los como monumentais? Talvez sim, não fossem praticamente opostos em qualquer outro sentido ao que se pode entender como um monumento. Guindastes não encaixam em nenhuma das definições do termo monumento, apesar de haver diversos modos de olhar para este conceito. Será que podemos chamar os guindastes, na qualidade de presenças inanimadas transitórias que contornam e alongam o céu da cidade de Lisboa, de monumentos temporários? Ou seriam antimonumentos? Se considerarmos que, muitas vezes, um monumento funciona também como um ponto marcante para os habitantes da cidade, pode-se encontrar no guindaste também a qualidade de um não-ponto-marcante. Afinal, por serem objetos meramente funcionais são todos iguais, jamais poderemos usá-los como referência para dar coordenadas ou ensinar um caminho, por exemplo. Também não podem eles, em princípio, ser isoladamente marcas particulares de uma cidade, já que são todos iguais e estão presentes em muitas cidades por todo o mundo, não ajudando exatamente a formar uma imagem mental coletiva. Entretanto, quando passam a estar presentes em grande número, talvez possamos vê-los como “marca da Lisboa contemporânea”.

Além dos símbolos, figurações e alegorias, hoje identificamos mentalmente as cidades por imagens da sua paisagem urbana consolidada, nas quais têm de figurar alguns bens diferenciadores, por

detalhes com carga simbólica, ícones, ou, se assim o quisermos, imagens de marca. A isso somamos um conjunto de experiências alheias (descrições, músicas, reportagens, comentários) que se esvanecem quando logramos visitá-las presencialmente com o exercício de todos os nossos sentidos, para depois ressurgirem misturando e relativizando as verdades da nossa experiência, manipulando a nossa memória e os nossos sonhos, a nossa forma de interagir com a realidade.¹⁵⁶

Talvez os guindastes, apesar de presentes, sejam por vezes ignorados, pois não foram incorporados à imagem mental de Lisboa. Mas talvez estejam caminhando nesse sentido. Já no sentido de orientar um transeunte, poderiam funcionar como um aperfeiçoamento da descrição de um determinado local, provavelmente dotado de outras especificações, entretanto não serviriam para orientar um habitante da cidade como um ponto marcante isolado, podendo até, ao contrário, desorientar e confundir, em alguns casos, devido a sua paridade com outros objetos de mesma ordem.

No que diz respeito ao tempo e à memória, os guindastes estão presentes para reafirmar o passado de Lisboa ou para aniquilá-lo? O que nos revelam em termos sociológicos, de exploração desenfreada do turismo, e quais as consequências de sua notável presença para os moradores locais? São muitas as questões em torno desse mero objeto funcional. Nas numerosas construções, a consciência da impermanência da paisagem urbana e sua constante metamorfose põem-nos em contato com a valiosa noção de que há sempre, em algum ponto, em qualquer construção, uma referência que nos permite ir e voltar no tempo¹⁵⁷. Nada pode ser mais contemporâneo.

4.1 MIRAR PARA O ALTO

Mirar para o alto pode ter uma conotação irônica no sentido de que não necessariamente estamos diante de um progresso simplesmente pelo fato de que as coisas

¹⁵⁶ ROSSA, Walter. “Urbanismo ou o discurso da cidade” in *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*. ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p.485.

¹⁵⁷ Ainda que estejamos falando de uma reconstrução, conceito que neste caso pode ser equivalente à construção, pois ambos, por ausência ou presença, evocam um passado.

estão a ser “levantadas”. Essa seria, aliás, uma ideia de progresso científico um tanto quanto herdada do Iluminismo. A qualidade desse levantamento e as razões pelas quais ele ocorre valem tanto ou mais do que a ação em si. Muitas vezes o sentido de olhar para cima pode ter uma conotação positivista, como se o futuro fosse sempre melhor, como se houvesse um objetivo final para as coisas quando a cidade nos propõe o inverso, continuidade.

Um exercício constante que, de modo geral, a cidade nos força a fazer é: levantar o olhar, mirar para o alto, um convite inerente à geografia de Lisboa e um sintoma de mudança estrutural na cidade, formada por áreas de contrastes de relevo, conhecida por suas ladeiras. Força-nos também a fazer um reconhecimento de seu passado e de seu processo de modernização. Hoje Lisboa se encontra, tanto estética como simbolicamente, em processo de (re)significação, através da presença de seus numerosos guindastes.

O levantamento em seu sentido figurado pode significar afirmação e valorização da própria identidade da cidade. Um exercício de autoestima, já que “erguer a cabeça” é culturalmente um signo de poder e confiança e, por sua vez, “erguer o olhar” implica assumir a existência de uma grandeza que nos reposiciona no espaço e nos faz sentir “parte de algo maior do que nós mesmos”. Esse mesmo levantamento foi extremamente necessário para a Lisboa do século XIX, período no qual a cidade havia literalmente caído. Hoje essa mesma ideia é resgatada simbolicamente pela presença dos guindastes, que estão também a levantar a cidade histórica e a crescer e alargar a cidade para muito além do seu cerne. Aspiram transitoriedade, mesmo na fantasiosa eternização fotográfica. Hoje guindastes contrastam com arquiteturas mais ou menos antigas, e dar-lhes atenção é talvez trazer um novo sentido ao que Manuel da Maia chamou de conciliação do antigo com o moderno.

Resgatemos, por fim, a imagem da fênix que renasce das cinzas através do restauro de antigos edifícios nos bairros históricos da cidade. Esse mesmo contraste entre o velho e o novo, evocado pela qualidade oitocentista da Lisboa projetada por Manuel da Maia, parece ainda ecoar nos dias de hoje. Talvez seja nesse estado “entre- coisas” que podemos encontrar a fissura da imagem da cidade na qual se pode sentir (ou ver?) a alma da cidade.

mirar para o alto



mirar para o alto



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Simonetta Luz. *Lisboa Subterrânea*. Prefácio do Catálogo. Museu Nacional de Arqueologia pela Sociedade, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” in *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Giorgio Agamben; [tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009, pp.56-73.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus Editora, 1994.

BARTHES, Roland. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Tradução: Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 2001, pp. 55-86.

BACHMANN, Oliver; COHRS, Heinz-Herbert; WHITEMAN, Tim; JENNER, Brigitte. *The History of Cranes. The Classic Construction Series*. Reino Unido: KHL International, 1997.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Lisboa Pombalina: em que medida Iluminista?*. Óculum Ensaios, n. 3. Campinas: FAUPUCCAMP, set. 2005, pp. 9-21.

CAEIRO, Mário. “Lisboa, âncora do infinito” in: *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro (coord.). Lisboa: Theya Editores, 2010, pp. 172-197.

CAMPOS, Álvoro de. *Ode Marítima*. Arquivo Pessoa. Obra Édita. Acedido em: 05/06/2019. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/135>.

CARVALHO, J. A. Marques. “A arquitectura do ferro em Lisboa” in: *Arquitectura de engenheiros séculos XIX e XX Participação Portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, s.n.

DESCARTES, René. *Das coisas nascem as coisas*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1981.

EDGERTON, Samuel Y. “Brunelleschi’s mirror, Alberti’s window, and Galileo’s perspective tube” in *Revista História Ciências Saúde Manguinhos*. v. 13 (suplemento). Rio de Janeiro: 2006, pp. 151-79.

FARINHA, Andrea Magalhães. *Lisboa e as Colinas: vivência pedonal*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidades Lusíada, 2015.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

_____. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1977.

_____. *Arquitectura de engenheiros: séculos XIX e XX: participação portuguesa*. Lisboa, 1980, s.n.

GUARDA, Israel. “A Paisagem Urbana em Lisboa nas décadas de 1940 e 1950” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006.

GIEDION. *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. Copyright 1948. Nova Iorque: Oxford University Press, 1970, 3a. edição.

LAMPREIA, Carlos. “Lisboa, matéria e cor, ou Vicente entre o formal e o informal” in: *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro, (coord.). Lisboa: Theya Editores, 2010, p. 163, pp. 160-171.

LEAL, Joana Cunha. “A Paisagem Cartográfica de Lisboa nos Séculos XVIII e XIX” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006.

LLERA, Ramón Rodriguez. “Paisajes Regulares y Irregulares” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006, pp. 49-81.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade. Arte e comunicação*. Tradução: Maria Cristina Tavares Afonso. Edições 70: Lisboa, 1960.

MADERUELO, Javier. *El Paisaje: génesis de um concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

MOUTINHO, Mário. “Referências Teóricas” in *Revista Desenho Urbano: elementos de análise morfológica (número especial)*. Malha Urbana Revista Lusófona de Urbanismo, 2007, p.11. <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/malhaurbana/issue/view/15>. Acedido em: 24/02/2020.

MUMFORD, Lewis. *The culture of cities*, 1938. Edição brasileira: Belo Horizonte, 1961.

OLIVEIRA, Andreia Machado. “Do ilusionismo à paisagem simulacro” in *Revista Concinnitas*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, volume 02, número 19, 2011, pp. 167-183.

PANOFISKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tradução: Virgínia Careaga. Barcelona, Fabula Tusquets Editores, 2003, p. 11. Disponível em: https://monoskop.org/images/e/e6/Panofsky_Erwin_La_perspectiva_como_forma_simbolica.pdf

PESSOA, Fernando. *Lisboa: o que o turista deve ver*. Lisboa: Livros Horizonte, 2014.

PIRES, José Cardoso. *Lisboa, Livro de bordo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2004.

PORTAS, Nuno. “O ciclo do betão em Portugal” in: *Arquitectura de engenheiros séculos*

XIX e XX Participação Portuguesa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, s.n.

REKER, Moirika. “Do corpo da apreciação estética na paisagem” in *Vicente: Símbolo Contemporâneo*. Mário Caeiro (coord.). Lisboa: Theya Editores, pp.31-40.

ROGER, Alain. “Natureza e cultura” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2a edição revisita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp.153-166.

ROSSA, Walter. “Urbanismo ou o discurso da cidade” in *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*. ROSSA, Walter; RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, pp. 477-519.

ROSSI, Aldo. *A arquitectura da cidade*. (1ª ed., italiana, 1966; 1ª ed. Portuguesa, 1977) Tradução de José Charters Monteiro. Lisboa: Cosmos, 2001.

TURRI, Eugenio. “A paisagem como teatro” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2a edição revisita. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 167-169.

SANTOS, Maria Helena Ribeiro dos. *El proyecto de Manuel da Maia y la reconstrucción de la Baixa de Lisboa en el siglo XVIII*. Tese de Doutorado. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2012.

SANTOS, Mariana Pinto dos. “Paisagens Urbanas em Jorge Colombo” in *Arte e Paisagem*. Coordenação: Margarida Acciaiuoli, Joana Cunha Leal, Maria Helena Maia. Lisboa: Instituto de História da Arte, 2006.

SERRÃO, Adriana Veríssimo. “A paisagem como problema da filosofia” in *Filosofia da Paisagem uma antologia*. Coordenação de Adriana Veríssimo Serrão. 2ª edição revisitada. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 13-35.

SILVA, Raquel Henriques da. *Lisboa romântica: urbanismo e arquitectura, 1777-1874*. Dissertação para obtenção do grau de Doutor em História da Arte. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1997.

VERDE, Cesário. “O Sentimento dum ocidental, II Noite Fechada” In: *O Livro de Cesário Verde: Poemas*. Luso Livros, s.d., p.97. Disponível em: <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/03/O-Livro-de-Ces%C3%A1rio-Verde.pdf>.

VERDUM, Roberto; VIEIRA, Lucimar de Fátima dos Santos; PIMENTEL, Maurício Ragagnin. *As múltiplas abordagens para o estudo da paisagem*. Espaço Aberto, PPGG - UFRJ, V. 6, N.1, p. 131-150, 2016, pp.132-133.

WEBSITES:

Direção Geral do Património Cultural: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <https://dicionario.priberam.org>

Palácio Nacional da Ajuda: <http://www.palacioajuda.gov.pt>

VÍDEO:

Choreographing cities | Laura Kriefman | TEDxLondon. 2016.
[youtube.com/watch?v=Uh18FQs-NBc](https://www.youtube.com/watch?v=Uh18FQs-NBc)